This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

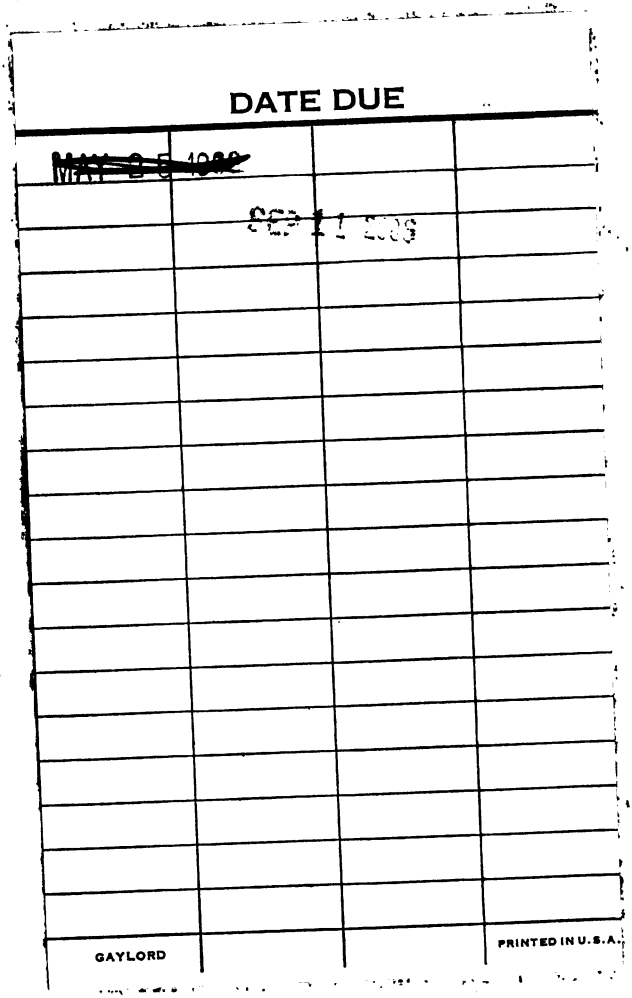
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Mus 283.160

NAUMBURG BEQUEST

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY


DATE DUE
GAYLORD
PRINTED IN U.S.A.

METHODIK

HP 327

DES

MUSIKTHEORETISCHEN UNTERRICHTS

VON

S. JADASSOHN.

LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1898.

Mus 283.160

HARVARD UNIVERSITY

SEP 1963

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Vorwort.

Die vorliegende kleine Schrift bezweckt die gründliche Vorbereitung für die musiktheoretischen Studien, ihre Einführung in dieselben und soll als sicherer Führer und treuer Begleiter durch den Studiengang dem Schüler Rat und Hilfe bei der Arbeit gewähren. Autodidacten werden daraus ersehen, welchen Weg sie zu gehen haben, wie sie ihre Arbeiten regeln und überwachen müssen, welches Ziel anzustreben, und wie dasselbe zu erreichen ist.

Leipzig, im August 1898.

S. Jadassohn.

Einleitung.

Es ist eine anerkannte Thatsache, dass musiktheoretische Studien nicht nur die notwendige Grundlage für den komponierenden Künstler und Kunstjünger bilden müssen, sondern dass sie auch von grösstem Einflusse auf das praktische Musiktreiben aller, sowohl der eigentlichen Fachleute, als auch der weiten Kreise der Dilettanten sind, sobald derartige Studien in richtiger Weise begonnen und geleitet werden.

Für die Notwendigkeit der theoretischen Studien spricht laut genug die Thatsache, dass dieselben gegenwärtig in allen besseren Konservatorien und Musikschulen obligatorisch sind. Aber auch an deutschen Universitäten, ja selbst in höheren Schulen Englands und Amerikas wird Unterricht in der Theorie der Musik erteilt.

Dieses Buch bezweckt Erfahrungen, im langjährigen Theorie-Unterrichte gewonnen, Lehrern wie Schülern mitzuteilen und Autodidakten zu unterweisen, wie man die dahinbezüglichen Studien vorzubereiten und danach mit richtigem Verständnisse fortzuführen habe, um wahren Vorteil daraus zu ziehen.

Gemeinhin wird ein jeder, der einen gewissen Grad musikalisch praktischer Ausbildung erreicht hat, für genügend vorbereitet erachtet, um sogleich mit dem Studium der Harmonielehre beginnen zu können. Dies ist ein bedauerlicher Irrtum. Ein sonst normal begabter Schüler, der ein Mozartsches Rondo, eine nicht allzuschwierige Sonate von Beethoven auf dem Klaviere, ein Konzert von Beriot auf der Violine ordentlich im Takt, auch wohl mit verständigem Ausdrucke spielt, gilt für vorgebildet genug, um musiktheoretische Studien mit Erfolg treiben zu können. Schon nach den ersten Unterrichtsstunden wird ein intelligenter Lehrer oft genug die Erfahrung machen, dass diese Voraussetzung falsch war, dass der Schüler, der, geleitet von seinem allgemeinen musikalischen Instinkte, unterstützt durch den vorangegangenen praktischen Unterricht eines gewissenhaften Lehrers, beraten und geführt von einem solchen beim Einstudieren, eines oder mehrere Musikstücke wohl korrekt auszu-

führen imstande ist, dass er aber keineswegs die notwendigen Vorkenntnisse für das Studium der Theorie besitzt.

Der theoretische Unterricht wird wohl auf allen Musikschulen und Konservatorien klassenweise erteilt. In einer solchen Klasse, die anfangs meist acht, zehn, auch zwölf und mehr Zöglinge enthält, finden sich unter einzelnen teils sehr glücklich Begabten oder anderen, die schon eine gewisse Vorbildung haben, auch wiederum mehrere Schüler, die nicht genügend vorbereitet sind, um von dem Unterrichte wahren Nutzen ziehen zu können. Oft sogar bilden die letzteren die Mehrzahl. Der Lehrer kann dies in den ersten Unterrichtsstunden kaum bemerken, denn der Schüler liefert die erforderlichen Arbeiten, leidlich korrekt gefertigt, ab. Ob diese ohne wirkliches Verständnis rein mechanisch gearbeitet wurden, ob der Schüler die Hilfe anderer weiter Vorgeschrittener dabei in Anspruch genommen hat, kann der Lehrer zunächst nicht immer mit Sicherheit ermessen; scheinbar hat ja der Schüler alles, was ihm erklärt wurde, verstanden und richtig erfasst. Bei weiterem Fortschreiten stellt es sich jedoch, bald früher, bald später heraus, dass dem einen oder dem andern oder mehreren Schülern mancherlei, oft vieles unklar geblieben ist. Die gelieferten Arbeiten werden immer mangelhafter, der Lehrer ist genötigt zurückzugreifen und früher schon Gelehrtes Einzelnen immer wieder zu erklären; er beruhigt sich bei der Zusicherung, dass nunmehr das schon früher sattsam Erläuterte wirklich und gründlich aufgefasst und verstanden worden sei und wird in dieser Annahme bestärkt, da die wiederholten Arbeiten derselben Aufgaben besser ausfallen. Die Täuschung des Lehrers ist alsdann begreiflich; der Schüler hat die für den einzelnen Fall einschlagenden Regeln wohl eben richtig angewendet, beim Weitergehen zu andern Aufgaben versteht er aber nicht sie in Verbindung mit Neuem anzuwenden. Die Folge davon ist, dass der Schüler hinter der Klasse zurückbleibt; der Lehrer giebt ihm alsdann den Rat, den Unterricht vorderhand auszusetzen und im folgenden Semester nochmals von vorn anzufangen, da die Klasse doch wegen eines oder einiger Schüler nicht zurückgehalten werden kann. Dem Lehrer selbst kann es auch nicht verübelt werden, wenn er statt sich und die begabteren Schüler zu ermüden durch die zu wiederholenden Erklärungen, die für weniger Befähigtere oder ungenügend Vorbereitete immer wieder notwendig werden, diese schliesslich beiseite lässt und mit den Begabteren in erspriesslicher Weise weitergeht.

Der im folgenden Semester wieder Beginnende fasst neuen Mut; er hört schon früher Gelehrtes und arbeitet, gestützt auf früher gemachte Erfahrungen, wie auf seine eigenen, vom Lehrer schon im vorangegangenen Halbjahre sorgfältig korrigierten Arbeiten, anfangs mit Leichtigkeit. Bald aber kommt er wieder an dem Punkte an, wo er zuvor stehen geblieben war; allenfalls kommt er auch einen kleinen Schritt weiter. Abermals erhält er den Rat, die Studien vorab nicht fortzusetzen und er beginnt zum dritten, oft auch zum vierten male, ohne ein günstigeres Ergebnis zu erzielen. Es ist alsdann nicht zu verwundern, dass ein solcher Schüler, der mittlerweile recht gute Fortschritte in seinen praktischen instrumentalen Studien gemacht hat, sich mit Unlust von den theoretischen abwendet; er hat sicherlich sein Talent nach der praktischen Seite hin gut entwickelt und würde gewiss sich auch ordentliche Kenntnisse in der Theorie der Musik erworben haben, wenn er die für diesen Zweck notwendige gründliche Vorbildung erhalten hätte. Das mehr oder weniger geläufige Spielen der Tonleitern auf irgend einem Instrumente, die oft nur oberflächliche Kenntnis der Tonarten und der Intervalle genügen aber keineswegs, um auch nur eine einigermassen erschöpfende Kenntnis der Accorde, ihrer Verwandtschaft, ihrer Beziehungen untereinander, ihrer Verbindungen miteinander zu erhalten; ein gründliches Erfassen der Harmonielehre ist auf solcher Grundlage nicht zu erreichen. Ohne die Kenntnis der Harmonielehre ist aber ein weitergehendes Arbeiten auf anderem theoretischen Gebiete unmöglich.

Nun wird allerdings sowohl beim Beginne als auch im Verlaufe des praktischen Instrumental-Unterrichtes von einem gewissenhaften, kenntnisreichen Lehrer mancherlei gestreift werden, was einen sehr intelligenten Schüler befähigt, ohne weitere Spezial-Vorbildung sogleich an das Studium der Theorie zu gehen; dies ist jedoch ein verhältnismässig seltener Ausnahmefall, der auch beim Unterricht sehr junger Zöglinge und solcher, die die Kunst nur aus Liebhaberei treiben, von nur geringer Bedeutung sein wird. Der Lehrer hat zunächst die Entwickelung der Technik auf einem Instrumente, die Festigung des rhythmischen Gefühls, die Empfindung für den richtigen geschmack- und gefühlvollen Vortrag im Auge und hat darum kaum Zeit und Neigung, dem Schüler beim praktischen Unterrichte auch diejenige gründliche Unterweisung zu geben, die als Vorbedingung für den Beginn der theoretischen Studien erforderlich ist. Das, was dem Schüler in solchen Fällen mitgeteilt werden kann, ist teils nicht aus-

reichend für den beregten Zweck, interessiert meist den Schüler nur wenig oder gar nicht, wird häufig nicht genügend verstanden, da es nicht geübt und angewendet wird, und gerät deshalb gar leicht in Vergessenheit.

Der Schüler braucht keineswegs eine vage Kenntnis einiger Accorde und deren Namen zu haben, deren Beziehungen mögen ihm zuvor unbekannt geblieben sein, er soll diese ja erst kennen lernen; auch dürften dergleichen Vorkenntnisse allenfalls nur beim Klavierunterrichte mitgeteilt worden sein. Wie sollte dies auch beim Unterrichte eines Schülers möglich sein, der Klarinette oder Horn oder irgend ein anderes Blasinstrument behandeln lernt? Hier wird zunächst die Kenntnis des Violin- und des Bassschlüssels die erste unerlässliche Vorbedingung für die Studien in der Harmonie sein. Aber auch die Kenntnis der Tonarten, zumal der entfernteren, geht häufig dem Horn- oder Trompeten-Schüler ab, da er nur selten eine dahinbezügliche Vorzeichnung in seiner Stimme findet, und meist nicht weiss, in welche Tonart die eine oder andere Stelle, die er zu blasen hat, eingereiht werden könne, wenn dieselbe nicht zufällig eine diatonische Tonleiter enthält. Ja wir möchten bezweifeln, ob alle Herren Hornisten, die das Hornsolo im Adagio-Satze der neunten Symphonie von Beethoven mit Geschick und Geschmack blasen, sich bewusst sind, dass das Solo in *Es*-dur beginnend sich nach *Ces*-dur (*H*-dur) wendet, obschon die aufsteigende Tonleiter dieser Tonart darin enthalten ist. Vollkommen sichere Kenntnis des Dur- und Molltonarten-Systems ist demnach die zweite unerlässliche Vorbedingung für mit Erfolg zu betreibende musiktheoretische Studien.

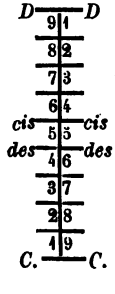
Auf eine andere Schwierigkeit stossen wir beim Klavierschüler; dieser kennt zwar die beiden Schlüssel, auch wohl alle Tonarten, er kann sich aber nur schwer und allmählich von der Vorstellung der Klaviatur freimachen. Diese giebt ihm für *cis* und *des*, *his* und *c*, kurz für je zwei enharmonische (zwischenharmonische) Töne nur eine Taste. Daher kann der Klavierspieler den einzelnen Ton nicht erzeugen wie der Sänger, der Streich- oder Blasinstrumentalist es thun kann und thun muss. Der Klavierschüler muss erst bedeutet werden, einen jeden Ton richtig aufzufassen, ihn in seinem Verhältnisse zu einem anderen Tone zu beurteilen und danach richtig zu benennen. Diesen Teil der Vorbildung muss jeder Schüler in der sorgfältigsten und eingehendsten Weise erhalten.

Zur Lehre von den Intervallen.

§ 1. Indem der Schüler die sieben Haupttöne kennen lernt, erfährt er gleichzeitig, dass dieselben in ihrer natürlichen stufenweisen Folge aneinander gereiht die Durtonleiter bilden, sobald man dem siebenten Tone die Oktave des Grundtones hinzufügt. Die Folge der Töne zeigt aber eine Verschiedenheit der Verhältnisse der Nachbartöne untereinander. Wir sehen, dass wir, vom Grundtone als der ersten Stufe der Prime ausgehend, zwischen dieser und der zweiten, der Sekunde, noch einen andern Ton durch die chromatische Erhöhung des Grundtones oder durch chromatische Vertiefung des oberen Tones finden können. Wir nennen die Entfernung zweier Nachbartöne, zwischen denen noch ein anderer gefunden werden kann, einen Ganzton. Ganztonschritte finden wir innerhalb der diatonischen Durtonleiter fünf, und zwar von der ersten zur zweiten Stufe, von dieser zur dritten, von der vierten zur fünften, von dieser zur sechsten und von der sechsten zur siebenten Stufe.

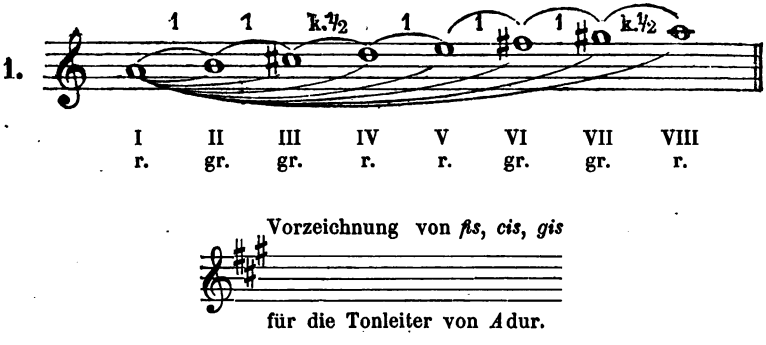
Dagegen können wir zwischen der dritten und vierten und ebenso zwischen der siebenten und achten Stufe, der Endstufe der Tonleiter, einen anderen Ton nicht mehr feststellen. Die Entfernung zweier Nachbartöne, zwischen denen wir einen anderen Ton nicht mehr finden können, nennen wir Halbton. Unter den Halbtönen unterscheiden wir grosse und kleine Halbtöne; die in der Tonleiter vorhandenen Halbtöne sind stets kleine.

Man könnte dem Schüler den Unterschied zwischen grossen und kleinen Halbtönen durch das folgende Bild klar machen.



Denkt man die Entfernung eines Ganztones in neun gleiche Abteilungen geteilt, so würden auf den kleinen Halbton deren vier, auf den grossen fünf entfallen. Der kleine Halbton ist demnach die kleinste Entfernung zweier Töne voneinander, er bildet das kleinste Intervall; dieses kann nur durch die chromatische Veränderung eines Tones gegeben werden. Die chromatische Erhöhung eines der sieben natürlichen Haupttöne *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *A*, *H* geschieht durch das Zeichen ♯, Kreuz genannt, die Vertiefung durch das Zeichen ♭, Be genannt.

Die erste Aufgabe des Schülers ist es nunmehr, die vom Tone *C* bis zur Oktave *C* gehende Normaltonleiter von den Tönen *G*, *D*, *A*, *E*, *H*, *Fis*, *F*, *B*, *As*, *Es*, *Des* und *Ges* ausgehend derart nachzubilden, dass er ohne eine Vorzeichnung zu geben bei jedem einzelnen Tone das notwendige Versetzungszeichen anzeigt und erst danach die betreffende Vorzeichnung an den Schluss setzt. Gleichzeitig sollen die vom Grundtone aus zu messenden Intervalle unter den Noten so angegeben werden, dass statt der Worte Prime, Sekunde, Terz, Quart, Quinte, Sexte, Septime, Oktave die römischen Ziffern I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, für die Worte, rein, klein und gross die Abkürzung r. k. gr., und über den Noten die Entfernung der Nachbartöne voneinander durch arabische Zahlen angezeigt wird; z. B.

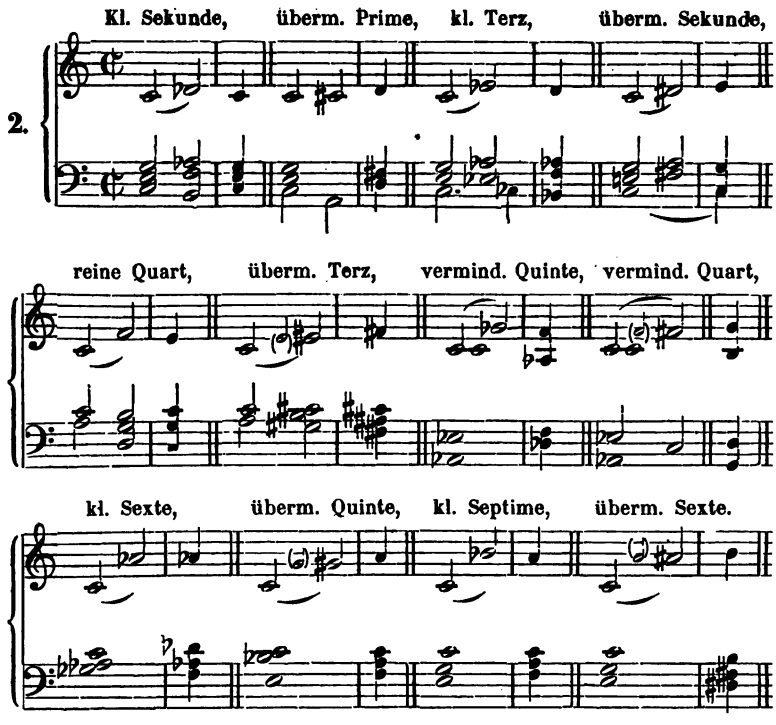


§ 2. Für die chromatische Erhöhung eines Tones, der in der Vorzeichnung der Tonart ein *B* hat, um einen kleinen chromatischen Halbton, gebraucht man das Zeichen ♮, Quadrat genannt. Dasselbe Zeichen dient auch zur Vertiefung eines Tones, der in der Vorzeichnung ein ♯ hat. Will man einen Ton, der bereits in der Vorzeichnung ein *B* hat, um einen kleinen chromatischen Halbton vertiefen, so muss man das Zeichen 𝄫, Dop-

pelbe genannt, setzen. Ein Ton, der in der Vorzeichnung bereits ein ♯ hat, kann nur durch das Zeichen ×, Doppelkreuz genannt, um eine weitere grosse chromatische Halbstufe erhöht werden.

Wenn auch diese Zeichen dem Schüler von seinen vorangegangenen instrumentalen Studien her bekannt sind, so muss doch ein jeder und insbesondere der Klavierspieler, der für die enharmonischen Töne *His* und *C*, *Cis* und *Des*, *Eis* und *F*, *Geses* und *F*, *Asas* und *G*, u. s. w. für *Cisis* und *D*, *Disis* und *E*, *Fisis* und *G* u. s. w. nur eine und dieselbe Taste zur Tonerzeugung bislang gekannt hat, auf die Besonderheit der Erhöhung eines gegebenen Tones durch ein chromatisches Zeichen um eine grosse chromatische Halbstufe aufmerksam gemacht werden. Er wird dann leicht begreifen, dass die übermässige Prime ein weiteres, die kleine Sekunde ein engeres Intervall ist, dass die übermässigen Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten und Sexten weitere Entfernungen sind als die kleinen Terzen, die reinen Quarten und Quinten, die kleinen Sexten und Septimen.

§ 3. Nachdem der Schüler die für den Bau von Accorden zu gebrauchenden grossen, kleinen, übermässigen und verminderten Intervalle kennen gelernt hat, soll er dieselben in allen in der Praxis vorkommenden Tonarten, von deren jedesmaligem Grundtone ausgehend, aufschreiben und genau bezeichnen. Es wolle aber niemand glauben damit genug gethan zu haben und die Intervalle nunmehr zu kennen. Der Notenkopf ist nur das sichtbare Zeichen für den klingenden Ton; der Schüler muss vielmehr den Klang der Intervalle ins Ohr bekommen, er muss die niedergeschriebenen Intervalle hören und durch das Ohr erkennen lernen. Man wird hier nicht etwa einwenden, dass dies für den Klavierschüler schwieriger sei, als für singende oder ein Streich- oder Blas-Instrument spielende Zöglinge. Es wird dem Lehrer leicht werden, dem Schüler den Unterschied zwischen der übermässigen Prime und der kleinen Sekunde, der übermässigen Sekunde und der kleinen Terz, der übermässigen Quinte und der kleinen Sexte, der übermässigen Sexte und der kleinen Septime auch auf dem Klaviere klar zu machen, wenn er diese, in der temperierten Stimmung des Pianoforte und der Orgel gleichtönenden Intervalle in ihren Beziehungen zu einander und zu andern Intervallen der Accorde darlegt z. B.

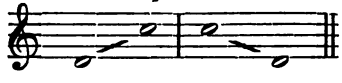


Der Lehrer transponiere das vorstehende Beispiel und lasse, anfangs der Reihe nach, späterhin in verschiedenartiger Folge, den Schüler, dem der untere Ton zuvor genannt wird, das Intervall und dessen oberen Ton richtig bezeichnet nennen. Hat der Schüler auch nur ein wenig Singstimme, so ist's von erheblicher Wichtigkeit, dass er alle Intervalle rein und sicher zur Begleitung des Klaviers intonieren lernt. Der Streichinstrumentalist möge sie auf seinem Instrumente spielen. Ist Beides beim Klavierspieler oder Streichinstrumentalisten wegen gänzlichen Mangels an Singstimme oder ungenügend reiner Intonation durchzuführen nicht möglich, so muss schliesslich der Schüler das angeschlagene Intervall richtig nennen lernen, ohne dabei die Klaviatur zu sehen. Hat der Lehrer den unteren Ton, danach den oberen Ton des zu messenden Intervalls und dessen stufenweise Fortschreitung angeschlagen, so wird der Schüler sehr bald trotz der temperierten Stimmung des Klaviers die gleichlautenden (enharmonischen) Töne unterscheiden lernen; er wird *dis* und *es*, *b* und *ais*, *fisis* und *g* als verschie-

denartige Töne auffassen und diese Töne je nach ihren Beziehungen innerhalb eines Intervalls richtig nennen. Selbst minderbefähigte Schüler werden, in der angedeuteten Weise unterrichtet, sich eine vollkommene, gründliche Kenntnis der Intervalle erwerben; diese ist zunächst für die Bildung der Accorde und für das Verständnis ihrer Verbindungen unbedingt notwendig.

§ 4. Nachdem der Schüler die Messung der Intervalle in der Richtung nach oben sicher erfasst hat, wird ihm die Messung derselben in der umgekehrten Richtung keinerlei Schwierigkeiten bereiten, denn es bleibt dasselbe Intervall, gleichviel, ob wir vom unteren Tone den oberen oder von diesem den unteren messen.

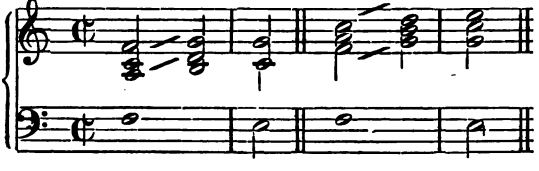
kleine Septime.

3. 

Anders aber gestaltet sich das Verhältnis, wenn wir den nach oben gemessenen Ton in die untere Oktave, oder den nach unten gemessenen in die obere Octave versetzen. Es entstehen alsdann andere Intervall-Verhältnisse, die miteinander nichts weiter Gemeinsames haben, als dass die konsonierenden Intervalle konsonierend, die dissonierenden dissonierend bleiben; sie verändern aber ihren Charakter sämtlich. So wird die reine Prime, welche, durch den Zusammenklang zweier gleich hoher Töne entstehend, ein Intervall gar nicht bildet, zur Oktave, dem entferntesten Intervalle werden, wenn wir einen der beiden Töne in die höhere oder tiefere Oktave versetzen; denn wir betrachten die None, Dezime, Undezime und Duodezime nicht als über die Oktave hinausgehende, weiter entfernte Intervalle, sondern nur als Versetzungen der Sekunde, Terz, Quart und Quinte in eine höhere Oktave.

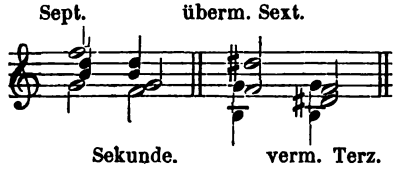
Wie sehr die bei der Versetzung in die Oberoktave sich in die reine Quinte verwandelnde reine Quarte ihren Charakter ändert, erhellt schon zur Genüge aus dem bekannten Verbote der reinen Quintenparallelen:

Quarten, gut, Quinten, falsch.

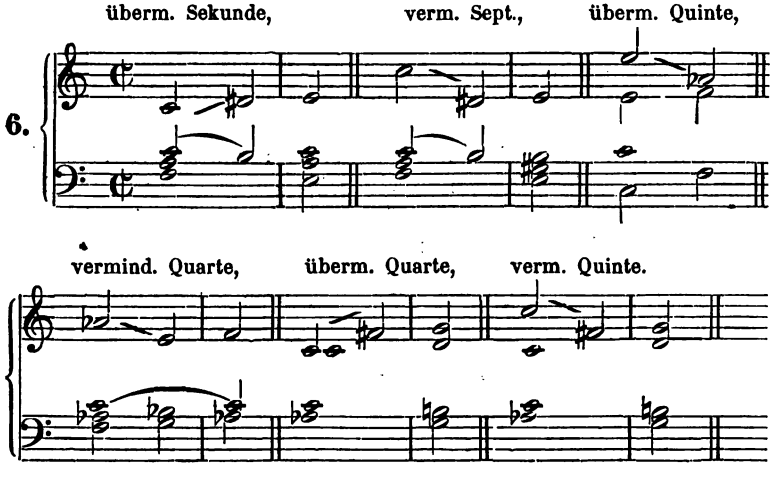
4. 

Der von den Alten für das Verbot von Quinten- und Oktavenparallelen angeführte Grund, dass die Folge von zwei vollkommenen Konsonanzen nicht zu gestatten sei, weil die sie bildenden Stimmen ihre Selbständigkeit dabei einbüssen, ist demnach auf die Folge von zwei Quarten nicht anzuwenden, obschon auch zwei Quarten als vollkommene Konsonanzen (reine Intervalle) betrachtet werden.

Auffallender noch ist der Unterschied bei den dissonierenden Intervallen; denn die kleine Septime bildet eine mildere Dissonanz, als die grosse Sekunde, welche bei der Versetzung eines Tones des Intervalls in die Oktave entsteht. Dasselbe tritt uns bei der Verwandlung der übermässigen Sexte in die verminderte Terz noch auffallender entgegen, wie das folgende Beispiel zeigt:



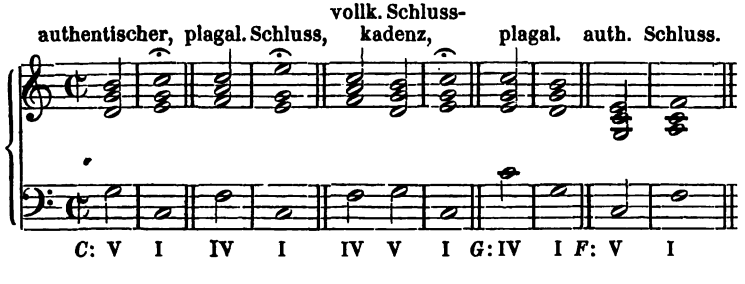
Bei der Verwandlung der übermässigen Intervalle in verminderte, welche durch die Versetzung des untern Tones in die höhere Oktave bewirkt wird, genügt schon der Hinweis auf die leichtere Treffbarkeit der verminderten Intervalle in der Melodieführung bei selbst ganz natürlich untergelegter Harmonie; z. B.



Für solche Schüler, welche sich nicht nur die Kenntnis der Accorde und deren Verbindungen erwerben wollen, sondern fernerhin das gesamte Gebiet der Theorie der Musik ernsthaft studieren wollen, wird es sich empfehlen, auch schon die ersten kleinen Aufgaben in Partitur in den alten Schlüsseln niederzuschreiben. — Der Anfänger wird die wenigen Noten, die für die Verbindung der ersten Accorde nötig sind, sehr bald im Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel schreiben und lesen lernen und, weiter vorschreitend, auch die Noten für alle anderen Accorde in den alten Schlüsseln richtig zu setzen wissen.

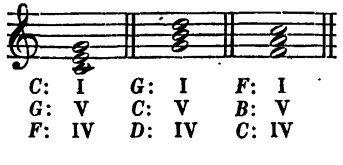
§ 5. Die Lehre von den Accorden beginnt man, indem man dem Schüler die drei Hauptdreiklänge, den der Tonika, der Dominante und der Unterdominante der Durtonart nennt, ihren Bau und ihre innigen Beziehungen zu einander erklärt. Das Letztere geschieht wohl am besten, indem man dem Schüler zeigt, dass je zwei dieser Accorde geeignet sind, beide Schlussarten, den authentischen (ächten) und den plagalischen (Kirchenton) Schluss zu bilden, und dass sie zu dreien in entsprechender Verbindnng die vollkommene Schlusskadenz geben.

7.

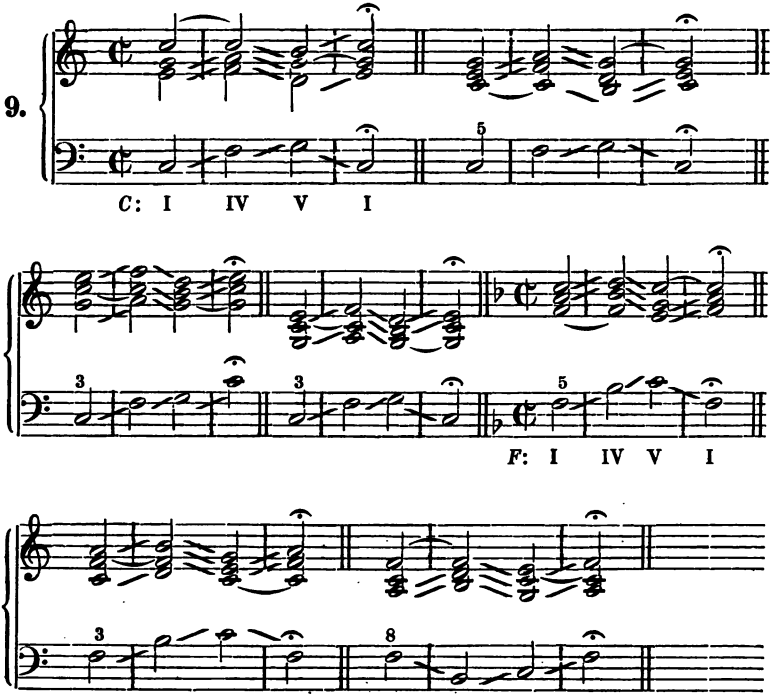


Kadenzierend nennt man jede Folge von zwei Accorden, deren Grundtöne eine Quarte nach oben oder, was dasselbe sagt, eine Quinte abwärts von einander entfernt sind. Dem Schüler muss darauf erklärt werden, dass jeder dieser drei Dreiklänge in drei verschiedenen Durtonarten enthalten ist, und dass er alsdann in einer jeden eine andere Bedeutung hat. Das folgende Beispiel zeigt ihm dies:

8.



Der Schüler lernt alsdann den Umfang der vier Chor-Singstimmen kennen und erfährt, dass er seine Arbeiten derart anfertigen müsse, als ob diese von einem vierstimmigen, gemischten Chore zu singen seien. Die Regeln für die Verbindung der Accorde erkläre man zunächst, indem man dieselben an der vollkommenen Schlusskadenz darthut. Man schreibe diese mit verschiedener Stellung der oberen drei Stimmen und mit genauer Bezeichnung der Accorde unter dem Basse auf. Die dabei vorkommenden Bewegungen der Stimmen in gerader und entgegengesetzter Richtung sind durch Striche, die Seitenbewegung durch einen Bindebogen anzuzeigen.



Die Generalbass-Bezifferung für den ersten Accord eines jeden dieser kleinen Beispiele wird dem Schüler erklärt; dieser hat alsdann die Schlusskadenz in ähnlicher Weise in allen Durtonarten niederzuschreiben. Danach muss der Schüler Aufgaben, in denen die drei Hauptdreiklänge auch in anderer Weise miteinander verbunden werden, in den verschiedenen Durtonarten

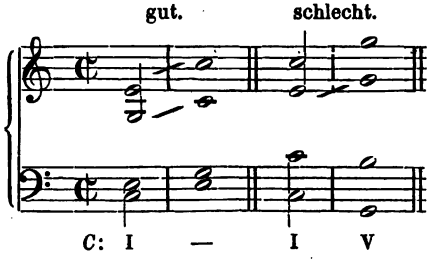
ausarbeiten. Das Transponieren eines einzelnen Beispiels in andere Tonarten ist nicht nötig. Man muss aber den Schüler insbesondere darauf aufmerksam machen, dass auch bei der Gegenbewegung die Stimmen stets zu den zunächstgelegenen Tönen des neuen Accordes zu führen sind. Darum wird in diesen Aufgaben bei einer eine Gegenbewegung ausführenden Stimme nur der Sprung in eine kleine Terz anzuwenden sein. Jede andere sprungweise Führung der oberen drei Stimmen (der Bass ist selbstverständlich ausgeschlossen) wird vorab als unnötig zu verbieten sein.

§ 6. Wenn dem Schüler die Nebendreiklänge der Durtonart bekannt geworden sind, so wolle der Lehrer es vermeiden, ihn auch sogleich mit dem Verbote der verdeckten Oktaven vertraut zu machen. Anfangs sind nur Aufgaben zur Ausarbeitung zu geben, in denen dergleichen fehlerhafte Fortschreitungen gar nicht vorkommen können. Erst nachdem der Schüler einige Sicherheit im Satze solcher Aufgaben erlangt hat, erkläre man das beregte Verbot, beschränke es aber **vorab** in folgender Weise:

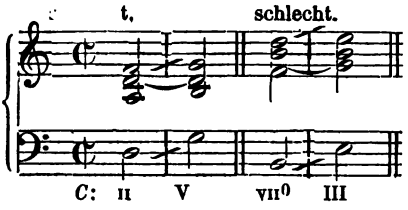
»Verdeckte Oktaven sind zwischen den Accorden der zweiten und fünften und denen der siebenten und dritten Stufe verboten, wenn dabei die äusseren Stimmen, Sopran und Bass, in der Richtung nach oben in eine reine Oktave oder Doppeloktave treten«*).

---

*) Dass verdeckte Oktavenparallelen bei **sprungweiser Führung beider** Stimmen auch in der Verbindung anderer Accorde in den äusseren wie in den Mittelstimmen vermieden werden müssen, ergiebt sich von selbst durch das oben erwähnte allgemeine Verbot der sprungweisen Stimmführung von einem Accorde zu einem andern. Dahingegen werden verdeckte Oktaven innerhalb desselben Accordes, wie in diesem Falle jede andere sprungweise Führung der Stimmen, unbedenklich zu gestatten sein; z. B.



10.



Die Erklärung für das Verbot wolle man in folgender Weise geben:

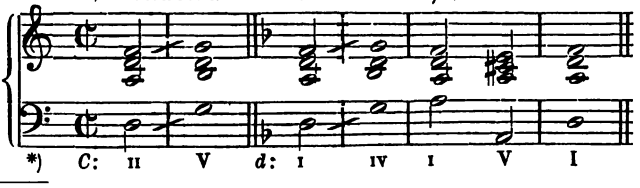
Die Accorde der zweiten und fünften und die der dritten und siebenten Stufe haben keine direkte Verwandtschaft, sondern finden sich nur in der Tonart *C*-dur als indirekte aus den Tönen derselben Tonleiter gebildete Accorde vor; darum ist ihre Aufeinanderfolge in der beregten Weise hart.

Direkt verwandt nennen wir zwei Accorde, deren Töne (Grundton, Terz und Quinte), je nachdem wir einen oder den andern Accord als Tonika-Dreiklang einer Tonart annehmen, in der betreffenden Tonart dieses Dreiklangs der ersten Stufe innerhalb seiner Dur- oder Moll-Tonleiter enthalten sind.

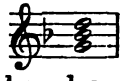
Die Accorde der zweiten und fünften Stufe sind nicht direkt verwandt, denn wenn wir z. B. in *C*-dur den Dreiklang *D*, *F*, *A* als Tonika-Dreiklang von *d*-moll annehmen, so ist *G*, ***H***, *D* nicht Unterdominant-Dreiklang dieser Tonart, sondern *G*, ***B***, *D*. Wollen wir aber *G*, *H*, *D* als Dreiklang der ersten Stufe in *G*-dur annehmen, so ist *D*, ***F***, *A* nicht Dominant-Dreiklang dieser Tonart, sondern *D*, ***Fis***, *A*.

Es ist keineswegs der Schritt über einen ganzen Ton, den die Stimme bei den in Beisp. 10 gezeigten Oktavenparallelen macht, der die Härte, das Unvermittelte der Verbindung der beiden nicht direkt verwandten Accorde verursacht; diese wird bei direkter Verwandtschaft von Accorden abgemildert, und sind in diesem Falle die verdeckten Oktaven, bei denen eine der äusseren Stimmen einen Ganztonschritt macht, nicht zu tadeln. Man vergleiche im folgenden Beispiele die Verbindung bei a und b.

11.



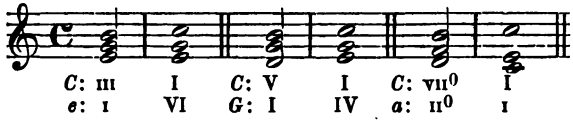
*) Dass auch andere verdeckte Oktavenparallelen zwischen äusseren

In Beispiel b tritt der Accord  als Accord der vierten Stufe in *d*-moll auf, der mit dem der ersten direkt verwandt ist.

Von den auf Nachbarstufen der Tonleiter befindlichen Dreiklängen haben nur die der sechsten und siebenten und der siebenten und der ersten Stufe direkte Verwandschaft, alle andern haben nur indirekte Verwandtschaft zu einander.

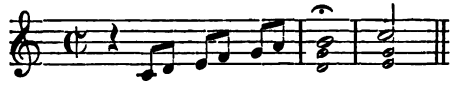
§ 7. Die innigen Beziehungen der Dreiklänge der siebenten und ersten, sowie der fünften und auch der dritten mit dem Dreiklange der ersten Stufe erklären sich nicht nur durch die gemeinschaftlichen Töne, welche sich stets in der einen oder andern derjenigen Tonarten vorfinden werden, welche man annehmen könnte, wenn man sich einen der beiden Accorde als Tonika-Dreiklang einer fremden Tonart vorstellt, sodass je zwei dieser Accorde sich stets in derselben Tonart vorfinden können;

12.



diese Beziehungen werden auch durch die Natur des Leittones, insbesondere bei der Verbindung der Dreiklänge der fünften und siebenten Stufe mit dem der ersten noch wesentlich verstärkt. Der starke Zug des Leittones nach oben in die Oktave des Grundtones wird dem Schüler sofort klar, wenn man, die Tonleiter vom Grundtone aus in schneller Folge spielend, auf der siebenten Stufe einen Halter 𝄐 (Fermate) macht.

13.



Die Empfindung des Unbefriedigtseins durch den Stillstand auf der Fermate wird erst weichen, wenn der Leitton in die Oktave des Grundtones gegangen ist.

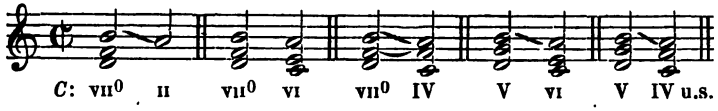
Bei der Verbindung der Dreiklänge der dritten, fünften und siebenten Stufen mit anderen Dreiklängen als dem der ersten wird das Streben des Leittones nach oben weniger bemerkbar

---

und Mittelstimmen über einen ganzen oder halben Ton in gewissen Fällen verboten werden müssen, wird der Schüler späterhin an geeigneter Stelle erfahren.

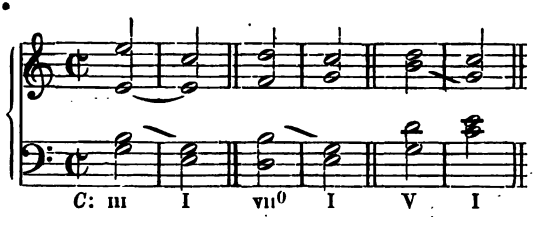
und ist die schritt- oder sprungweise Führung desselben abwärts sowohl in den Mittelstimmen, Tenor und Alt, als auch in den äusseren Stimmen bei sonst fehlerfreier Stimmführung durchaus nicht zu verbieten, z. B.

14.



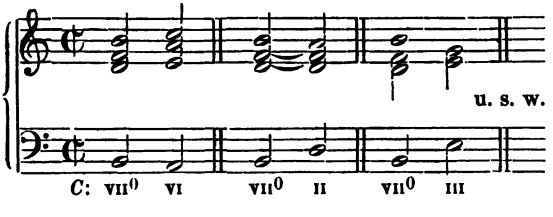
Auch bei der Verbindung der Dreiklänge der dritten, fünften und siebenten Stufe mit dem Dreiklange der ersten ist die Abwärtsführung des Leittones in einer der Mittelstimmen durchaus nicht zu tadeln.

15.



Dass bei der Verbindung des Dreiklangs der siebenten Stufe mit Accorden anderer Tonstufen als dem der Tonika in diesem Dreiklange eine Verdoppelung des Leittones in einer der oberen Stimmen häufig nicht umgangen werden kann, muss dem Schüler gesagt und in Einzel-Beispielen gezeigt werden, bevor er zur Ausarbeitung von Aufgaben der Verbindung aller Dreiklänge der Durtonart geht. Z. B.

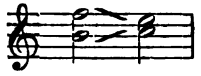
16.



§ 8. Das, was den Dreiklang der siebenten Stufe wesentlich von den andern Haupt- und Nebendreiklängen der Durtonart unterscheidet, ist seine Unselbständigkeit; diese entsteht durch die Dissonanz der verminderten Quinte, welche der Grundton und die Spitze dieses Dreiklangs bilden. Selbständig nennen wir jeden Accord, der keine Dissonanz enthält. Die harten

und weichen Dreiklänge sind selbständige, da sie die vollkommene Konsonanz der reinen Quinte und die unvollkommene der grossen oder kleinen Terz enthalten. In ihnen ist die Terz das charakterisierende, am meisten hervortretende Intervall; ihre Stellung, ihr Verhältnis zum Grundtone giebt dem Accorde das Gepräge. Die vom Grundtone aus zwei ganze Töne entfernt liegende grosse, zur Quinte ein und einen kleinen halben Ton entfernte kleine Terz zeigt uns den Dur-Dreiklang an. Bei anderer Stellung der Terz als kleine zum Grundton und grosse zur Quinte erhalten wir den Moll-Dreiklang.

Im Dreiklange der siebenten Stufe hat aber die Terz durchaus nicht die Bedeutung wie in andern Dreiklängen. Hier ist die Dissonanz der verminderten Quinte das Charakteristische des Accordes, es macht ihn unselbständig. Seine durch die Dissonanz entstehende Unselbständigkeit verlangt und bedingt seine Weiterführung zu einem andern, keine Dissonanz enthaltenden, selbständigen Accorde.*) Eine jede Dissonanz hat das Bestreben, sich in die ihr zunächst liegende Konsonanz aufzulösen. Wir werden daher die verminderte Quinte am besten in die grosse Terz auflösen,

17. 

da diese Konsonanz nur die Fortführung einer jeden Stimme zum nächsten kleinen Halbtone verlangt. Die Terz des Dreiklangs der siebenten Stufe bildet sowohl zum Grundtone wie zur Quinte die Entfernung von einem Ganztone und einem kleinen Halbtone; sie ist in diesem Falle das wenigst bedeutsame, indifferenteste Intervall des Accordes und kann sich bei der Fortführung beliebig schrittweise auf- oder abwärts bewegen.

18.

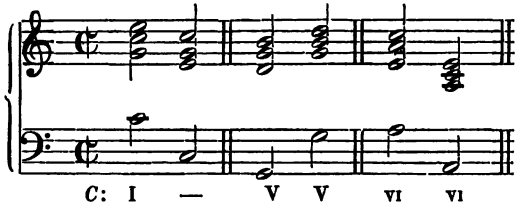
Diese natürlichste Fortführung des Dreiklangs der siebenten Stufe zeigt uns die Hauptbestandteile des Dreiklangs der Tonika, dessen Grundton und Terz. Die Quinte eines jeden Dur- oder

*) Der Schüler wird späterhin erfahren, dass auch zwei oder mehr dissonierende Accorde aufeinander folgen können, der letzte derselben muss aber jederzeit wieder zu einem selbständigen konsonierenden Accorde geführt werden.

Moll-Dreiklangs ist aber dessen unwesentlichstes Intervall; es hat mit der Bestimmung der Art des Dreiklangs, d. i. seines Geschlechtes nichts zu thun. Die Quinte kann darum wegbleiben, ohne den Accord unkenntlich oder zweideutig erscheinen zu lassen, sie muss sogar in manchen Fällen in Berücksichtigung einer guten, korrekten Stimmführung weggelassen werden. Die in Beisp. 18 gezeigte Auflösung des Dreiklangs der siebenten Stufe in den der Tonika könnte man nicht in dieser Weise vervollständigen,

19.

da die Führung zweier Stimmen aus einer verminderten in eine reine Quinte aufwärts streng verboten werden muss. Dahingegen kann auf eine reine Quinte eine verminderte in der Richtung nach unten schrittweise folgen, vorausgesetzt, dass nicht alle Stimmen in derselben Richtung weiter schreiten. Eine gleichzeitige Fortführung aller Stimmen in derselben Richtung, gleichviel ob nach oben oder unten, ist dem Wesen des strengen Stiles (Kontrapunkt) widersprechend; sie ist vorab nur bei der Versetzung eines und desselben Accordes zu gestatten, z. B.

20. 

Der durch die Weglassung der Quinte in Beisp. 18 gezeigte Dreiklang der ersten Stufe wird, wie schon oben gesagt, durch das beregte wegfallende Intervall weder unkenntlich noch zweideutig, da die Quinte des Accordes dennoch vorhanden, wenn auch nur schwach hörbar in der Luft miterklingt. Man kann das dem Schüler sogleich nachweisen, wenn man einen tiefen Ton auf dem Klavier bei aufgehobener Dämpfung anschlägt und nachhallen lässt; die zu diesem Grundton gehörende reine Quinte wird dem Schüler hörbar, wenn er das Ohr den Saiten des Klaviers nahe bringt.

Der Schluss eines Musiksatzes kann selbstverständlich immer nur durch einen konsonierenden, selbständigen Accord, oft auch

nur durch dessen Grundton allein gegeben werden; ein unselbständiger Accord kann niemals schlussbildend sein.

Schliesslich mag der Lehrer das Wesen der Sequenz erklären; man vermeide aber, dem Schüler derartige Aufgaben zur Ausarbeitung zu geben, weil die Führung der Stimmen in der Sequenz Ausnahmen gegen die bisher angeführten Grundsätze, als z. B. das Liegenlassen der gleichen Töne in zwei Accorden, gestattet, zuweilen sogar notwendig macht.

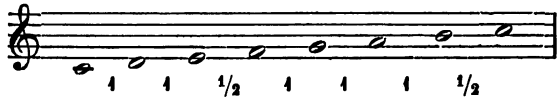
Wenn es auch in der Kunst nicht möglich ist, bestimmte für alle Fälle einschlagende Regeln aufzustellen (ausgenommen ist nur das Verbot der Oktaven- und Quintenparallelen), so ists doch nicht gut, dem Schüler anfangs Ausnahmefälle, wie sie in der Sequenz vorkommen können, zur Ausarbeitung zu geben. Dies könnte leicht verwirrend für ihn sein. Überdies ist ja auch die Sequenz in ihrem schablonenhaften Wesen, in ihrem hier nur steifen, gleichmässigen Fortschreiten nicht so wichtig für den Anfänger, dass man ihn mit Arbeiten in Sequenzen beschäftigen müsse.

§ 9. Die Bildung der harmonischen Molltonleiter ist dem theoretische Studien Beginnenden häufig unbekannt; bei den vorangegangenen instrumentalen und vokalen Studien wird zumeist aus praktischen Gründen nur die melodische Molltonleiter gelehrt und geübt. Die ungewöhnliche Entfernung der sechsten von der siebenten Stufe in der harmonischen Molltonleiter lässt sie für instrumentale Übungen wenig, für vokale noch weniger geeignet erscheinen.

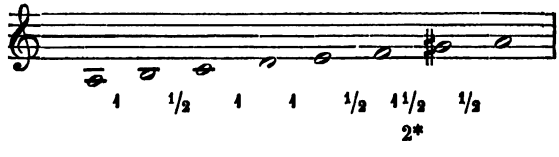
Obschon die zur Normal-*C*-durtonleiter gehörende, eine kleine Terz tiefer als diese beginnende Molltonleiter keine Vorzeichnung hat, so läuft sie dennoch nicht mit derselben in allen Stufen parallel. Die Verhältnisse zwischen den einzelnen Stufen der Molltonleiter sind andere als bei der Durtonleiter, wie Beisp. 21 zeigt.

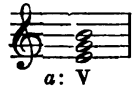
21.

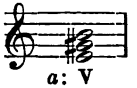
Normal-*C*-dur-Tonleiter.



Normal-*a*-moll-Tonleiter.



Der am meisten auffallende Unterschied zeigt sich in der Molltonleiter von der sechsten zur siebenten Stufe. Hier ist die Folge von Ganztönen und kleinen Halbtönen unterbrochen durch das einen Ganzton und grossen Halbton Entfernung enthaltende Intervall einer übermässigen Sekunde. Die Erhöhung der siebenten Stufe ist aber notwendig; ohne dieselbe würden wir auf der fünften Stufe der Tonleiter nur den matten, blassen, farblosen Molldreiklang  erhalten, den wir zur Bildung eines

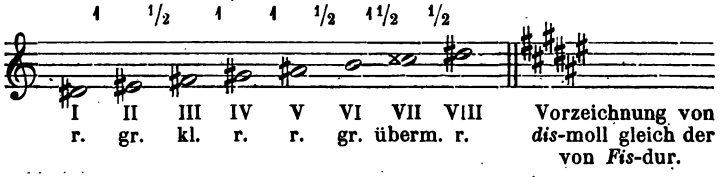
authentischen Schlusses nicht gebrauchen können. Durch die chromatische Erhöhung der siebenten Stufe gewinnen wir aber einen Leitton und können nunmehr den Dominantaccord 

als Durdreiklang in der Molltonart wie in der Durtonart zur Bildung des authentischen Schlusses verwenden, da dieser Accord in Dur und Moll gleichgebildet ist.*)

Die chromatische Erhöhung der siebenten Stufe in der Molltonleiter wird aber in der Vorzeichnung eines in Moll geschriebenen Musiksatzes nicht angezeigt; sie wird jedesmal beim Vorkommen der siebenten Stufe wie eine andere nur zufällige Erhöhung angegeben.

Der Schüler soll zuerst die zwölf Versetzungen der Normal-Molltonleiter von *a* mit Angabe der Entfernungen der Nachbartöne und der Intervalle in derselben Weise, wie Beisp. 1 es für die Durtonleiter zeigt, niederschreiben. Beisp. 22 wird dies anschaulich machen.

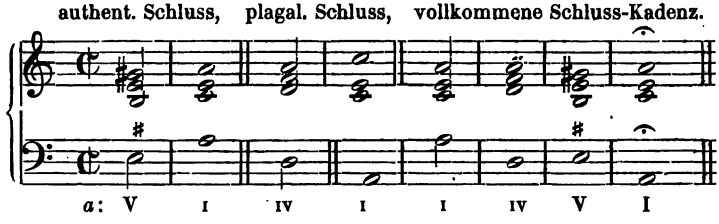
22.



Hierauf sind die drei Hauptdreiklänge der Molltonleiter zu lehren, wie deren Verbindung in beiden Schlussformeln und die vollkommene Schlusskadenz. Das folgende Beispiel ist in alle Molltonarten zu transponieren.

*) Späterhin erfährt der Schüler, dass durch die Erhöhung der siebenten Stufe in der Molltonleiter auch die Accorde der siebenten Stufe in Dur und Moll gleichgebildet sind.

23.

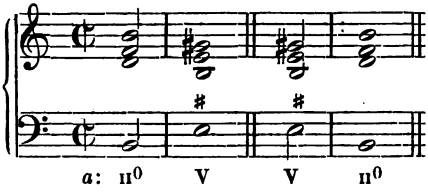


Aus vorstehendem Beispiel ersieht der Schüler, dass die chromatische Erhöhung der siebenten Stufe über der Bassnote jedesmal besonders anzuzeigen ist. Das wird in verschiedenen Tonarten durch die Zeichen ♯, ♮ und × (Doppelkreuz, vergl. Beisp. 22), ebenso für die Terz der Bassnote über dem Basse ohne weitere Hinzufügung der Ziffer 3, wie auf dem obern Systemen für das beregte Intervall anzuzeigen sein.

§ 10. Nunmehr erst mache man den Schüler mit den Nebendreiklängen der Molltonleiter bekannt; man wolle für die Verbindung aller Dreiklänge der Molltonart anfangs nur leichtere Aufgaben stellen, in denen die Verbindung der beiden harten Dreiklänge der fünften und sechsten Stufe und umgekehrt der sechsten und fünften noch gar nicht vorkommen soll. Da der übermässige Sekundschritt von der sechsten und siebenten Stufe streng verboten werden muss, so gebe man dem Schüler für die Verbindung der Dreiklänge der zweiten und fünften Stufe die Regel:

Die Verbindungen der Dreiklänge der zweiten und fünften, wie umgekehrt der fünften und zweiten Stufe der Mollonart sind in den Grundstellungen beider Accorde jederzeit nur durch Gegenbewegung **aller** obern Stimmen gegen den Bass zu bewerkstelligen.

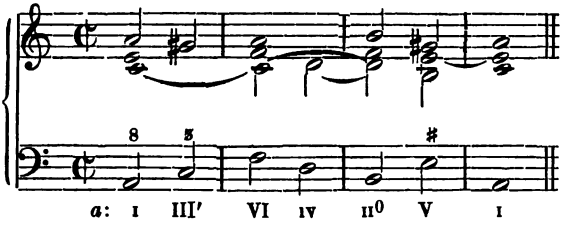
24.



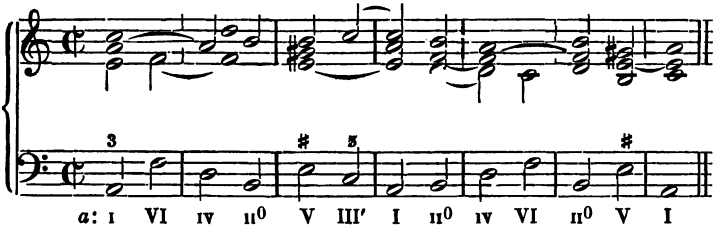
Man muss den Schüler darauf aufmerksam machen, dass der Grundton des verminderten Dreiklangs in der Molltonart nicht Leitton wie bei dem Accorde der siebenten Stufe ist und darum jederzeit verdoppelt werden kann. Die ersten Aufgaben

für den Schüler wolle man nicht schwieriger geben als etwa wie es in den Beispielen 25 und 26 gezeigt wird. Der Dreiklang der siebenten Stufe soll in den Aufgaben nur selten vorkommen. Alle Aufgaben sind nur in enger Lage zu fertigen, bis späterhin (bei der Lehre von den alterierten Accorden) die weite Lage notwendig wird.

25.

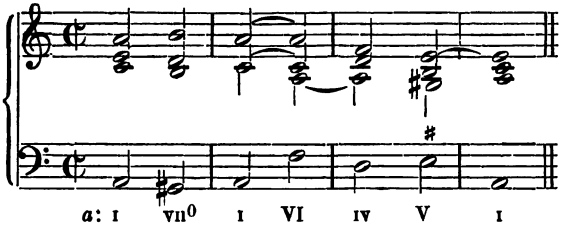


26.



Dem Schüler muss der Strich durch die Zahl 5 erklärt werden.

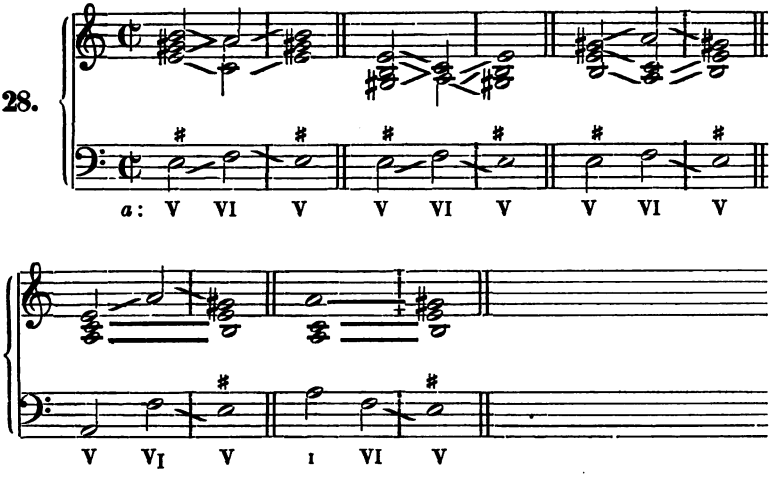
27.



§ 11. Nachdem der Schüler Sicherheit in der Bearbeitung derartiger, leichterer Aufgaben erlangt hat, soll er die Verbindung der Dreiklänge der fünften und sechsten und des letzteren mit dem der fünften zuerst in Einzelbeispielen mit jedesmal veränderter Stellung der obern drei Stimmen, jedoch immer nur in enger Lage, arbeiten. Der Lehrer muss darauf aufmerksam machen, dass der Dreiklang der sechsten Stufe bei diesen Verbindungen stets die Terz doppelt, den Grundton und die Quinte nur einfach geben kann, dass der im Basse liegende Grundton

des Dreiklangs der sechsten Stufe niemals in einer der obern Stimmen verdoppelt enthalten sein dürfe, dass die Quinte weder verdoppelt noch weggelassen werden dürfe, dass in gewissen Fällen der Sopran einen Sprung in die reine Quarte aufwärts, eine oder die andere der Mittelstimmen einen Sprung in die grosse Terz abwärts machen müsse, wie aus Beisp. 28 zu ersehen ist, dass man auch aus Rücksichten auf die bequemere Stimmführung einen dem Dreiklange der sechsten Stufe vorangehenden Dreiklang der Tonika ohne dessen Quinte mit dreifachem Grundtone geben könne (vergl. Beisp. 28, Takt 9), dies sogar zuweilen thun müsse, um fehlerhafte Quintenparallelen zu vermeiden.

28.



Diese Verbindungen hat der Schüler in allen Molltonarten aufzuschreiben. Danach können ihm Aufgaben mit allen Dreiklängen der Molltonart zur Bearbeitung gegeben werden. Alle diese Aufgaben muss der Schüler, wenn er nicht die volle Vorstellung vom Klange derselben hat, nachdem sie schriftlich ausgearbeitet sind, so oft auf dem Klaviere spielen, beziehentlich sich vorspielen lassen, bis er die Klangvorstellung der einzelnen Accorde und deren mannigfachen Verbindungen erreicht hat. Als Beweis, dass er diese Klangvorstellung wirklich besitzt, lasse man ihn dergleichen kleine Beispiele selbst komponieren. Unter der Aufsicht des Lehrers muss der Schüler schriftlich ohne zu Hilfenahme des Klaviers zuerst einen geeigneten Bass erfinden, ihn mit Generalbassschrift bezeichnen, danach ausarbeiten und

nach dem ein- oder mehrmaligen Durchlesen des Beispiels dasselbe aus dem Kopfe am Klavier spielen. Auf diese Weise ist man sicher, ein rein mechanisches Arbeiten beim Schüler zu verhüten. Dieses Verfahren muss bei allen spätern Aufgaben und Arbeiten wiederholt werden. Dadurch wird nicht nur eine wirklich vollkommene Kenntnis der Harmonielehre erzielt, sondern auch Gehör, Vorstellungskraft und Gedächtnis des Schülers geweckt, geübt und gestärkt werden.

§ 12. Dem Schüler werden die Umkehrungen der Dreiklänge anfangs als neue Accorde erscheinen, zumal dieselben die besonderen Namen Sext- und Quartsext-Accord führen; er muss darauf hingewiesen werden, dass er nur denselben Accord in anderer Stellung vor sich habe, dass er den eigentlichen Grundton des Stammaccordes nun nicht mehr wie bisher im Basse, sondern in einer der obern Stimmen zu suchen habe. Die folgende einfache Regel wird dafür genügen:

Beim Sextaccorde ist die **Sexte** des Basstones der Grundton des Stammaccordes, beim Quartsextaccorde die **Quarte**.

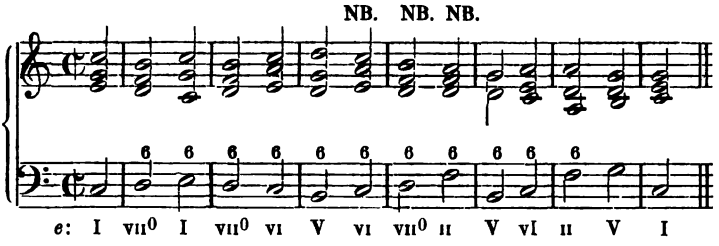
Vergleichsweise kann man den Schüler darauf hinweisen, dass sein eigener Körper in veränderter Stellung, gleichviel ob stehend, sitzend, kauernd, derselbe Körper bleibt und nur die Glieder desselben eine andere Stellung annehmen. So auch ists bei allen Umkehrungen der Accorde; ihre Töne bleiben dieselben, zeigen sich aber in andern Verhältnissen zu einander.

Der Grund, aus welchem man bei einem alleinstehenden Sextaccorde die im Basse liegende Terz des Stammaccordes nicht unnötigerweise verdoppelt, ist leicht zu ersehen. Die Terz, das das Geschlecht des Dreiklangs charakterisierende Intervall, tritt an und für sich in jeder Stimme hervor; mehr noch ist dies der Fall, wenn sie im Basse liegt, wo sie der Grundstein für den über ihr zu errichtenden Accord wird.

Von einem — wenn auch nur allgemein gehaltenen — Verbote der Verdoppelung der Terz im Sextaccorde muss man aber von vornherein absehen. Denn einesteils wird sich die Terz bei den Sextaccorden des verminderten und übermässigen Dreiklanges am besten zur Verdoppelung empfehlen, weil sie in diesen Dreiklängen keine wesentliche Bedeutung hat, andernteils aber wird man zur Verdoppelung der Terz bei der Aufeinanderfolge von zwei oder mehreren Sextaccorden in einem, oft auch zweien derselben gezwungen sein, um fehlerhafte Fortschreitungen zu ver-

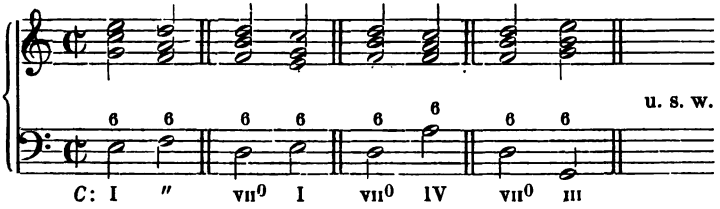
meiden. In letzterem Falle aber muss der Schüler reiflich erwägen, wann und wo die Terz am zweckmässigsten zu verdoppeln sei.

29.



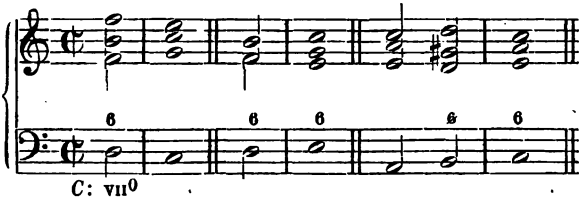
Eine Anhäufung von Sextaccorden, wie Beisp. 29 sie zeigt, dürfte ihrer Geschmacklosigkeit halber nicht vorkommen. Der Schüler kann aber aus dem Beispiele ersehen, dass die Verdoppelung der Terz im Sextaccorde des Dominant-Dreiklangs und des Grundtones vom Dreiklange der siebenten Stufe vermieden worden ist. Diese Terz ist der Leitton, und eine jede unnötige Verdoppelung desselben soll vermieden werden. Zu diesem Zwecke ist in allen den drei NB. bezeichneten Sextaccorden die Terz verdoppelt worden, dann aber nicht in dem darauffolgenden Sextaccorde des Dreiklangs der Dominante. Aber auch ohne diesen Grund braucht der Schüler sich nicht zu scheuen, die Terz des Stammaccordes in zwei aufeinanderfolgenden Sextaccorden zu verdoppeln. Verbindungen wie die folgenden

30.



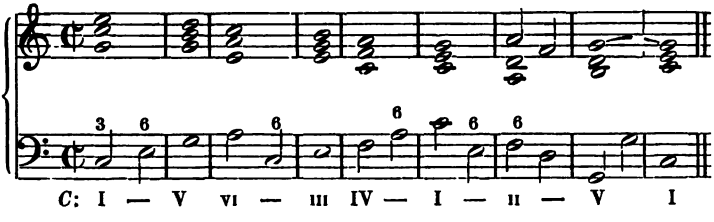
sind nicht zu tadeln. Nächst der Terz des verminderten Dreiklangs eignet sich auch die Quinte desselben Accordes zur Verdoppelung im Sextaccorde; z. B.

31.



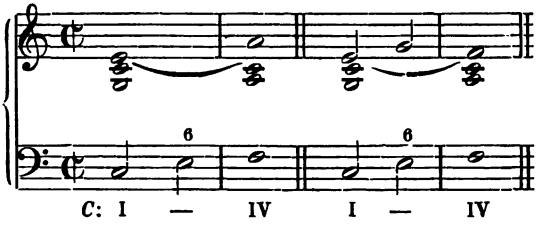
Verändert der Dreiklang nur seine Stellung, indem der Grundton im Basse in die Terz des Accordes geht, so wird es sich aus Rücksicht auf eine möglichst gebundene, ruhige Stimmführung sogar empfehlen, die alsdann in einer der obern Stimmen befindliche Terz liegen zu lassen, sobald die Fortführung zu einem andern Accorde dies gestattet; Beisp. 31 zeigt dies.

32.



Das Liegenlassen der Terz ist aber in gewissen Fällen nicht zu empfehlen; die Stimmführung in den beiden ersten Takten von Beispiel 32 ist nicht so gut als im dritten und vierten Takte.

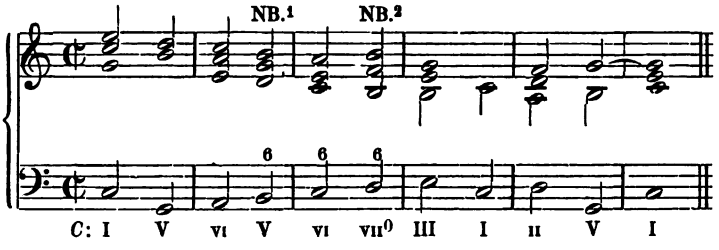
33.



Es muss dem Schüler bedeutet werden, dass die Rücksicht auf eine gute, natürliche Stimmführung massgebend sein wird, wann und wo die Terz zu verdoppeln oder nicht zu verdoppeln sei, und dass die Verdoppelung der Terz in vielen Fällen nicht zu vermeiden ist.

Man kann auch nicht die Regel aufstellen, dass die Terz im Sextaccorde des Dreiklangs der Dominante niemals zu verdoppeln sei, weil sie Leitton ist. Das folgende Beispiel zeigt bei den mit NB. bezeichneten Accorden eine Verdoppelung des Leittones als Terz im Sextaccorde der Dominante und als Grundton des Stammaccordes im Sextaccorde des Dreiklangs der siebenten Stufe. Die Verdoppeluug ist bei NB.[1] in den äusseren Stimmen, bei NB.[2] zwischen Sopran und Tenor.

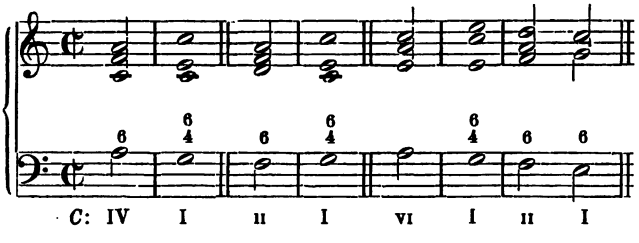
34.



In beiden hier angeführten Fällen ist die Verdoppelung des Leittones keineswegs zu tadeln, da sowohl der Dominant-Dreiklang, wie der Dreiklang der siebenten Stufe zu andern Accorden als dem Dreiklange der Tonika geführt werden.

§ 13. Der Quartsextaccord wird ungleich seltener gebraucht als der Sextaccord. Bei allen konsonierenden, selbständigen Dreiklängen ist bekanntlich die Quinte das unwesentlichste Intervall. Darum wird die beim Quartsextaccorde im Basse liegende Quinte des Stammaccordes vorzugsweise in einer der oberen Stimmen zu verdoppeln sein; der Basston wird dadurch gestützt und verstärkt. Verdoppelungen anderer Intervalle sind jedoch nicht ausgeschlossen, wenn auch seltener vorkommend; sie können jedoch durch die Stimmführung notwendig und bedingt werden, so dass der Grundton oder die Terz des Stammaccordes verdoppelt werden müssen; z. B.

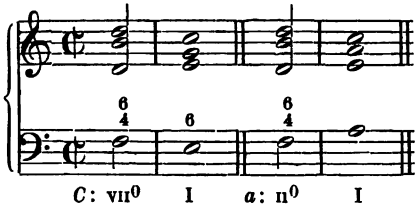
35.



Der Quartsextaccord des verminderten Dreiklangs wird im einfach harmonischen vierstimmigen Satze nur selten gebraucht.*) In diesem dissonierenden unselbständigen Dreiklange erhält die Quinte mehr Bedeutung als in den Dur- und Moll-Dreiklängen, und wird man alsdann im Quartsextaccorde lieber die Terz des Stammaccordes verdoppeln; z. B.

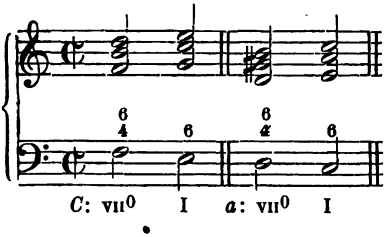
*) Im dreistimmigen Satze wird er häufig an Stelle des Sekundaccordes vom Dominant-Septimenaccorde gebraucht.

36.



Damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, dass man die im Basse liegende Quinte des Stammaccordes in einer der obern Stimmen nicht verdoppeln dürfe. Das kann in vielen Fällen sogar notwendig werden, wie die Verbindungen im Beisp. 37 zeigen:

37.



Von besonderer Bedeutsamkeit wird die Quinte im Dreiklange der dritten Stufe der Molltonleiter. Hier bildet sie zum Grundtone die harte Dissonanz einer übermässigen Quinte. In diesem Dreiklange wolle man von der Verdoppelung der Quinte überhaupt absehen*), zumal sie auch Leitton ist.

Der Quartsextaccord wird seltener inmitten eines Musiksatzes als gegen den Schluss einer Phrase, eines Teiles oder des ganzen Stückes erscheinen. Soll der Quartsextaccord inmitten einer der dem Schüler zur Ausarbeitung zu stellenden Aufgaben zur Verwendung gebracht werden, so möge der Lehrer thunlichst den Bass derart geben, dass der Grundton des Quartsextaccordes stufenweise zwischen zwei andern Tönen eingereiht ist, und seine Quarte (der Grundton des Stammaccordes) im vorangehenden Accorde schon enthalten, in derselben Stimme liegen bleiben kann. Der Quartsextaccord wird alsdann den Charakter eines vorübergehenden (durchgehenden), die Schlusskadenz nicht vorbereitenden Accordes annehmen. Bei der

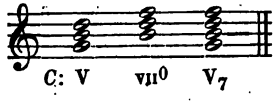
*) Die übermässige Quinte ist genau dasselbe Intervall wie die alterierte. Ein jedes alterierte oder übermässige Intervall erhält den Charakter des schärfsten Leittons und muss darum, wenn es nicht enharmonisch verwandelt wird, jederzeit in allen Stimmen aufwärts geführt werden.

Vorbereitung der vollkommenen Schlusskadenz kann jedoch der Quartsextacccord des **Dreiklangs der Tonika** frei eintreten, sodass der Bass in die Quinte des Accordes springen kann, und dessen Quarte, nicht in irgend einer Stimme des vorangehenden Accordes enthalten, diesen Ton — wie der technische Ausdruck lautet — **vorbereitet.**

Der Lehrer wolle anfangs nur sehr leichte Aufgaben zur Ausarbeitung geben, in denen die stufenweise Folge von zwei oder mehreren Sextaccorden noch nicht vorkommt. In dergleichen Aufgaben wird der Schüler nur selten Veranlassung finden, die Terz im Sextaccorde zu verdoppeln. Erst allmählich gehe man zu schwierigeren Aufgaben über, vermeide aber auch dann aussergewöhnliche Accordverbindungen, die dem Schüler unnötige Schwierigkeiten bereiten könnten; bei weiterem Fortschreiten in der Harmonielehre wird derselbe die nötige Erkenntnis gewinnen, um auch in schwierigeren Fällen bei der Verbindung von Sextaccorden die Stimmen sicher und korrekt zu führen. Der Lehrer wolle aber nicht unterlassen, Aufgaben hier wie früher auch fernerhin in allen Tonarten ausarbeiten zu lassen.

§ 14. Diejenigen Accorde, bei denen die Entfernung der Spitze vom Grundtone eine Septime beträgt, werden Septimen-Accorde genannt. Da sie die Dissonanz einer Septime enthalten, so sind sie unselbständige Accorde, die stets eine Fortführung (Auflösung) zu einem andern Accorde notwendigerweise bedürfen.*) Der wichtigste derselben ist der auf der fünften Stufe der Tonleiter stehende, der »Dominant-Septimenaccord«, auch wohl »Hauptseptimenaccord« genannt wird. Er setzt sich aus dem harten Dreiklange der Dominante und dem verminderten der siebenten Stufe terzenweise zusammen.

38.



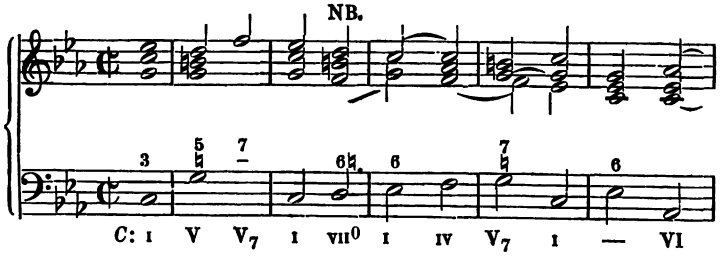
Da diese beiden Dreiklänge in Dur und Moll die gleichen sind, so ist auch der Dominant-Septimenaccord in Dur und Moll gleich gebildet.

*) Der Schüler wird späterhin erfahren, dass die meisten Septimenaccorde auch eine Vorbereitung erhalten müssen.

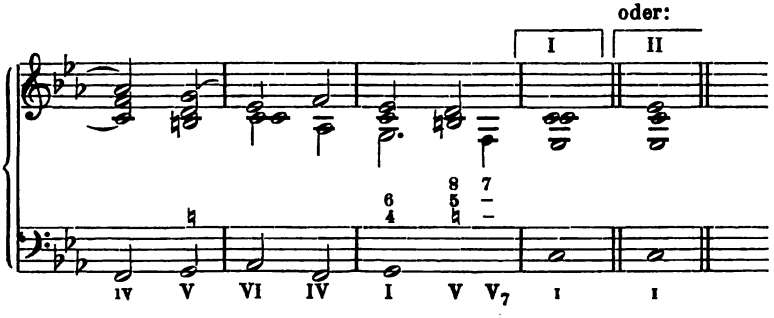
Die natürliche Auflösung der Grundstellung des Dominant-Septimenaccordes erfolgt kadenzierend in die des Dreiklangs der Tonika. Dabei wird der Septimenaccord in der Grundstellung ungleich öfter ohne die Quinte mit dem in einer der obern Stimmen verdoppelten Grundtone gebraucht, weil man alsdann die Quinte des Dreiklangs der Tonika ungezwungen erhält, wogegen wenn der Septimenaccord alle seine Intervalle enthält, der darauffolgende Dreiklang der Tonika bei der gewöhnlichen Auflösung meist unvollkommen d. i. ohne die Quinte erscheinen wird. Die beiden Bedingungen, unter denen beide Accorde mit allen ihren Intervallen gegeben werden können, wolle man erst später dem Schüler mitteilen, nachdem er die gewöhnlichen Auflösungen des Septimenaccordes vollkommen sicher gefasst hat.

Bevor der Schüler jedoch an die Bearbeitung gegebener Bässe in selbst sehr leichten Aufgaben treten kann, muss man ihm eine Anzahl mustergültiger Beispiele unterbreiten, ihn darauf aufmerksam machen, in welcher der oberen Stimmen die Septime, die Terz (der Leitton der Tonleiter) und die Quinte, oder der verdoppelte Grundton des Septimenaccordes sich befinden, und wie diese Intervalle in die des Dreiklangs der Tonika übergehen. Danach möge der Schüler selbst eine Anzahl solcher Musterbeispiele, welche in verschiedenen Dur- und Molltonarten stehen, analysieren, die Generalbassbezeichnung über dem Basse mit arabischen Ziffern und unter demselben die Stufenzahlen der Accorde mit römischen Zahlen hinzufügen*); z. B.

39.



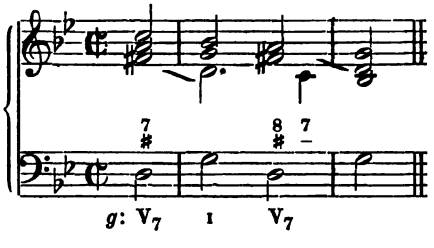
*) Dieses Verfahren entspricht der Art und Weise, in welcher in den Grammatiken für fremde Sprachen die Anwendung einer gegebenen Regel zuerst in Beispielssätzen der zu erlernenden fremden Sprache gezeigt wird, bevor man dem Schüler Aufgaben zum Übersetzen aus der eigenen Muttersprache in die fremde Sprache giebt. In derselben Weise soll man bei allen späteren Aufgaben verfahren.



Bei dem NB. im dritten Takte muss der Schüler darauf aufmerksam gemacht werden, dass das *F* im Tenor hier nicht Septime des Dominantaccordes, sondern Quinte des Dreiklangs der siebenten Stufe ist, und dass es deshalb aufwärts zu *G* geführt werden kann.

Nachdem der Schüler gegebene Beispiele mit Sicherheit analysiert und bezeichnet hat und in der korrekten Ausarbeitung leichterer Aufgaben genügend vorgeschritten ist, zeige man das folgende Beispiel, in welchem die in der Mittelstimme befindliche Terz des Septimenaccordes einen Terzsprung abwärts gegen den aufsteigenden Bass macht, und erkläre die beiden Bedingungen, unter welchen beide Accorde mit allen Intervallen gegeben werden können.

40.

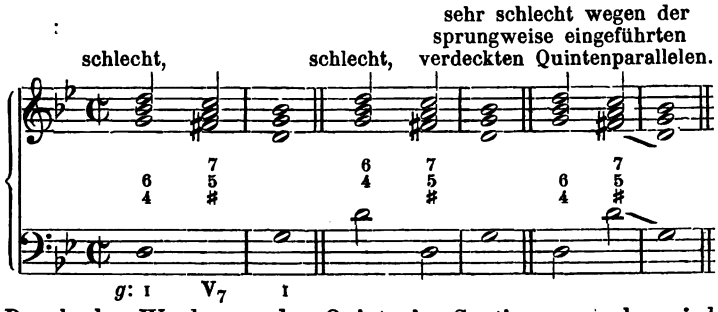


Gleichzeitig mag man das Verbot der verdeckten Quintenparallelen in folgender Weise anführen:

„Die sprungweise Parallel-Führung“ zweier Stimmen in eine reine Quinte (oder Duodezime) ist verboten.

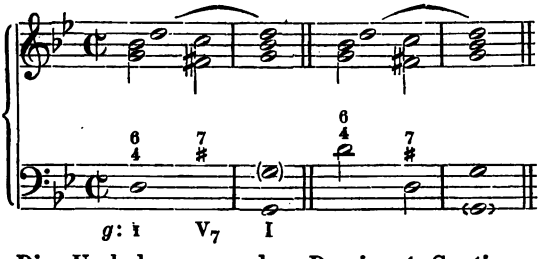
Da die Folge einer reinen Quinte abwärts in eine verminderte bei liegenbleibendem oder einen Oktavsprung machendem Basse schlechte Wirkung macht, so ist sie in diesem Falle zu verbieten, wegen der sprungweise eingeführten verdeckten Quintenparallelen.

41.



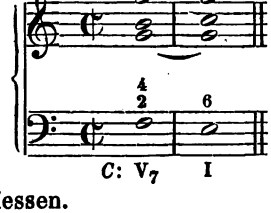
Durch das Weglassen der Quinte im Septimenaccorde wird die Stimmführung folgendermassen verbessert:

42.



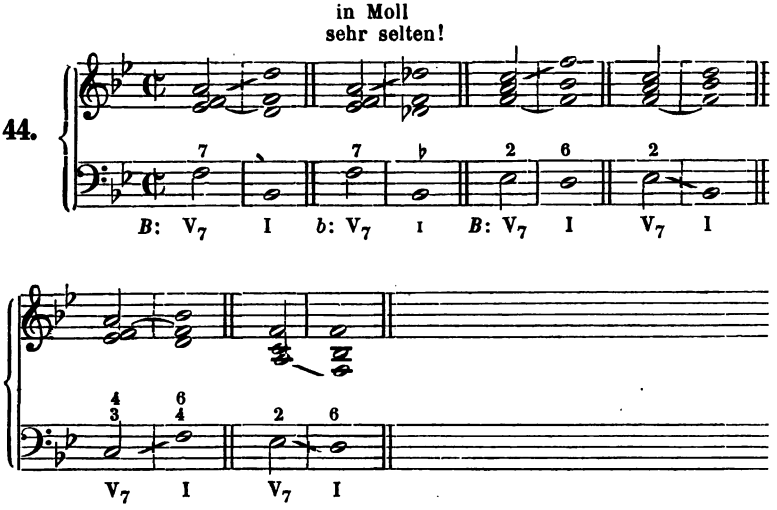
§ 15. Die Umkehrungen des Dominant-Septimenaccordes und deren Auflösungen wird der Schüler nunmehr mit Leichtigkeit kennen und erfassen lernen, zumal die Auflösung dieser Umkehrungen den Dreiklang der Tonika stets vollkommen mit allen Intervallen giebt. Es ist ersichtlich, dass beim Terz-Quint-Sextaccorde die Sexte der Grundton des Stammaccordes ist, beim Terz-Quart-Sextaccorde wird es die Quarte, beim Sekund-Quart-Sextaccorde die Sekunde sein. Man muss den Schüler darauf aufmerksam machen, dass bei den ihm zur Analyse unterbreiteten Beispielen die Umkehrungen des Septimenaccordes stets alle Intervalle desselben enthalten, und dass dies ebenso bei der Ausarbeitung der ihm danach zu stellenden Aufgaben der Fall sein müsse; eine Verdoppelung des Grundtones vom Stammaccorde und das Weglassen der Quinte z. B.

43.



ist zunächst auszuschliessen.

Nachdem der Schüler eine Anzahl in allen Dur- und Moll-Tonarten stehender Beispiele regelrecht ausgearbeitet hat, kann man ihn mit einigen ungewöhnlichen kadenzierenden Auflösungen des Accordes in der Grundstellung und in den Umkehrungen desselben bekannt machen; man muss ihn jedoch dahin bedeuten, dass dergleichen Auflösungen als Ausnahmen von der Regel zu betrachten seien und nur in besonderen Fällen zu Gunsten einer besseren Stimmführung gelegentlich zur Anwendung zu bringen seien. Dazu gehören der Quartsprung der Terz und der Quinte aufwärts, falls diese Intervalle sich im Sopran befinden, der Quartsprung des Basses auf- und abwärts, bei ausnahmsweisen Auflösungen des Terzquart- und Sekund-Accordes, und der Sprung der Terz abwärts, wenn sie beim Sekundaccorde in einer Mittelstimme liegt.



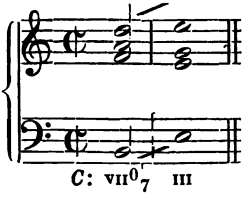
Aufgaben, in denen die vorstehenden Auflösungen notwendigerweise gemacht werden müssen, braucht der Schüler noch nicht zu arbeiten; wohl aber zeige man ihm Beispiele, in denen dergleichen enthalten sind.

§ 16. Da alle Septimen dissonierende Intervalle sind, so müssen sie vorbereitet werden; ausgenommen davon ist nur die Septime des Dominant-Septimenaccordes und solche derjenigen Septimenaccorde, welche oberhalb eines verminderten Dreiklangs sich befinden. Immerhin wird man gut thun, falls möglich, auch

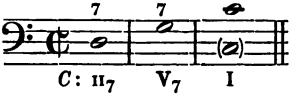
diese verhältnismässig milderen Dissonanzen vorzubereiten. Vorbereitet wird eine jede Dissonanz durch einen in gleicher oder grösserer Dauer ihr in derselben Stimme vorangehenden Ton, welcher Bestandteil eines Accordes war. Die Vorbereitung kann ebensowohl auf dem ersten (starken) wie auf dem zweiten (schwachen) Taktteile gegeben werden. Die aus der Oktave des Grundtones eines Dreiklangs nachschlagende Septime bedarf nicht einer besonderen Vorbereitung, da sie bereits durch die andern Intervalle des Accordes vorbereitet wurde.

Von den Neben-Septimenaccorden der Durtonleiter kommen die der zweiten und siebenten Stufe am häufigsten in der Praxis vor; der der zweiten Stufe löst sich nach den für die Auflösung des Dominant-Septimenaccordes gegebenen Regeln kadenzierend in den Dreiklang der fünften Stufe auf.*) Eine kadenzierende Auflösung des Septimenaccordes der siebenten Stufe in den Dreiklang der dritten kommt selten vor und muss in der folgenden Stellung wegen der fehlerhaften verdeckten Oktaven (vergl. § 6, Beispiel 10) vermieden werden:

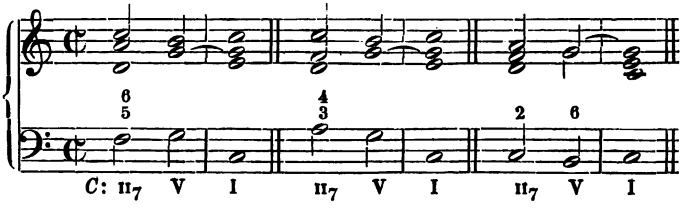
45.



*) Durch diese Auflösung wird der Septimenaccord der zweiten Stufe für die Vorbereitung des Dominantaccordes sehr geeignet; wir erhalten alsdann zwei aufeinanderfolgende kadenzierende Accord-Verbindungen vor dem Schlussaccorde.

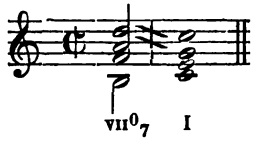


Von den Umkehrungen des Septimenaccordes der zweiten Stufe zeigt sich die erste am meisten, die zweite weniger und die dritte am wenigsten zur Vorbereitung des Dominantaccordes bei der vollkommenen Schlusskadenz geeignet.



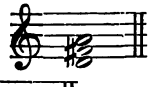
Bei der nicht kadenzierenden Auflösung des Septimenaccordes der siebenten Stufe in den Dreiklang der ersten wird dem Schüler die schrittweise Abwärts-Führung der Terz nur dann zu gestatten sein, wenn sie, oberhalb der Septime stehend, zu dieser eine reine Quarte bildet und mit ihr schrittweise abwärts in eine andere reine Quarte tritt. *)

46.



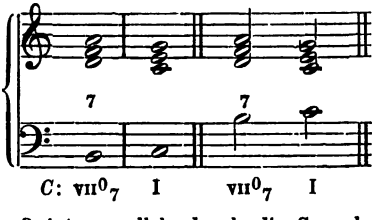
Für die kadenzierende Auflösung der Grundstellung der Neben-Septimenaccorde auf den andern Stufen der Durtonleiter in deren Dreiklänge eine grössere Anzahl von Beispielen und Aufgaben zu stellen, halten wir nicht für notwendig. Die meisten dieser Verbindungen klingen steif und gezwungen. Aber auch hier wird die Grundstellung des Septimenaccordes mit Auslassung der Quinte und dafür Verdoppelung des Grundtones in einer der oberen Stimmen eine leichtere und natürlichere Auflösung zu-

*) Es wäre verfrüht, wenn man dem Schüler sagen wollte, dass die parallele Führung der Terz und Septime des Stammaccordes der siebenten Stufe in Quintenschritten eigentlich gar nicht zu verbieten sei; denn die Entfernung dieser beiden Intervalle in diesem Accorde ist thatsächlich geringer, wie die Entfernung der beregten beiden Töne als Grundton und Quinte im Dreiklange. Darum sind auch die kleinen Septimen in denjenigen Septimenaccorden, die über einen verminderten Dreiklang errichtet werden, engere Intervalle, als die andern kleinen Septimen anderer Accorde.

Es ist die Quinte im Dreiklange  ein weiteres Intervall als

D—A im Septimenaccorde

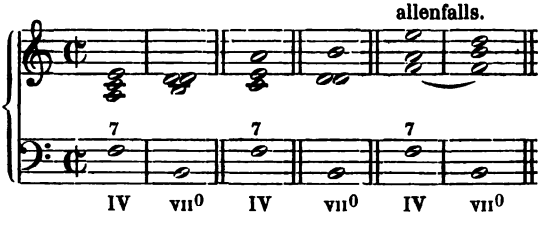
Bei der Auflösung des Accordes in folgender Weise



würde überdies die Quintenparallele durch die Gegenbewegung des Basses gedeckt; diese Verbindung hat nichts Unnatürliches an sich.

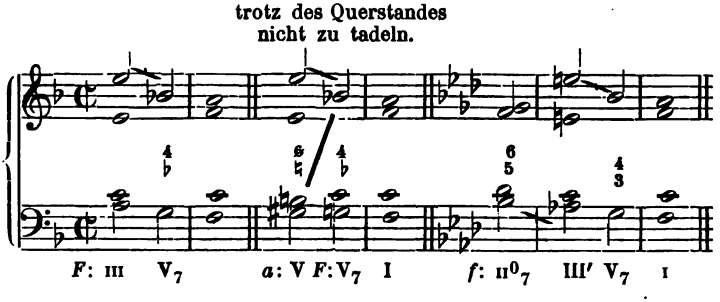
lassen, als wenn der Septimenaccord mit allen seinen Intervallen aufgestellt wird. Die schon an sich wenig befriedigende Auflösung der Grundstellung des Septimenaccordes der vierten Stufe in die des Dreiklangs der siebenten Stufe wolle man in den Aufgaben zunächst beiseite lassen. Hier würde sich ein dissonierender Accord in einen eben solchen auflösen. Die Weiterführung des letzteren würde aber, selbst wenn die Auflösung ganz korrekt (ohne Tritonus nach oben im Basse) bewerkstelligt wurde, wegen des im verminderten Dreiklange notwendigerweise verdoppelten Leittones dem Schüler stets Schwierigkeiten bereiten.

47.



Der Tritonus ist nur dann untersagt, wenn er bei der Verbindung **zweier** Accorde einer Stimme einen übermässigen Quartsprung nach **oben** macht. Denn selbst dieser ist bei der Verbindung verschiedener Accorde in der Richtung nach **unten** unschwer zu intonieren und darum unter Umständen zu gestatten; z. B.

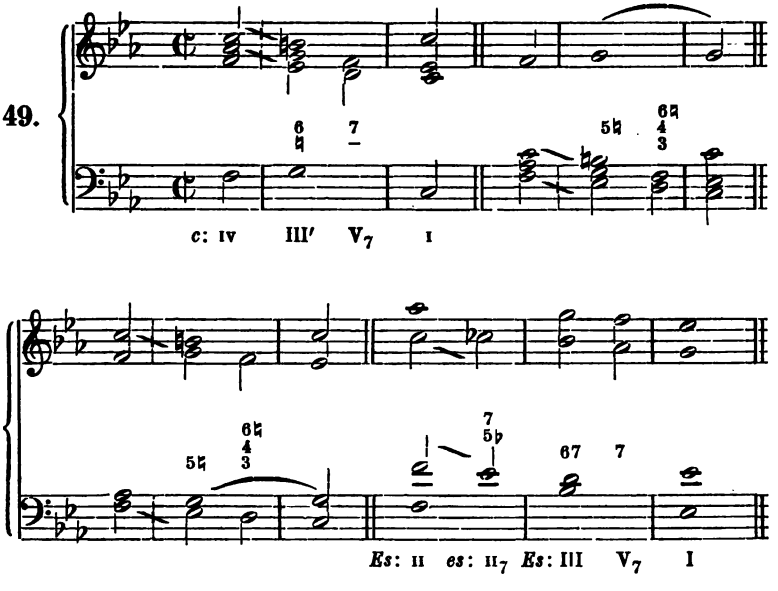
48.



Hier mag man auch gleichzeitig dem Schüler aus zahlreichen Beispielen der Klassiker Bach, Händel u. A. nachweisen, dass die Folge einer reinen Quinte abwärts in eine übermässige gestattet ist, besonders dann, wenn von einer andern Stimme eine Gegen-

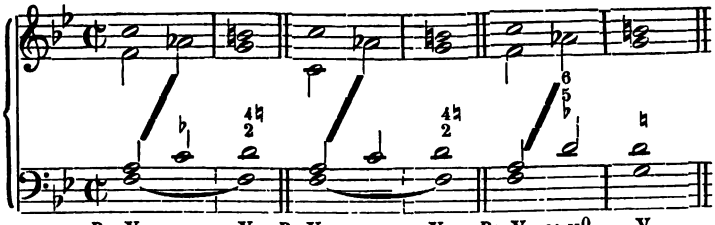
bewegung gegen die die Quinten bildenden Stimmen gemacht wird. Dieselbe braucht jedoch keineswegs eine so energisch sprungweise zu sein, wie sie der Sopran in Beisp. 48 vom Takt 5 zu 6 macht; auch eine schrittweise genügt. Selbst zwischen den äusseren Stimmen, Sopran und Bass, werden diese Folgen häufig bei den Klassikern gefunden, und es ist durchaus kein Grund vorhanden, dem Schüler derartige Quintenparallelen zu verbieten, zumal ja bei der enharmonischen Verwandlung der übermässigen Quinte in die kleine Sexte dieses noch engere Intervall der reinen Quinte vorangehen darf (vergl. Beisp. 49, Takt 10).

49.



Da der Schüler zunächst nur Aufgaben erhält, in denen modulatorische Verbindungen nicht vorkommen, der Querstand demnach ausgeschlossen bleibt, so mag man späterhin an geeigneter Stelle den Grundsatz mitteilen, dass der Querstand im einfachen harmonischen Satze dann zu vermeiden sei, wenn ohne besondere Veranlassung durch ungeschickte Stimmführung die chromatische Veränderung eines natürlichen Tones bei aufeinanderfolgenden Accorden aus einer Stimme unnötigerweise in eine andere gelegt wird, welche den natürlichen Ton zuvor nicht enthalten hat, z. B.

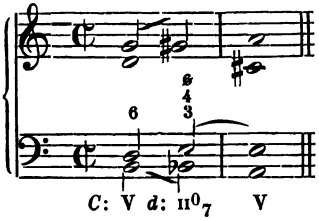
50.



B: V *c*: IV V_7 *B*: V *c*: IV V_7 *B*: V *c*: II^0_7 V

Die ungeschickte Stimmführung in Beisp. 50 mutet der Altstimme zu, den Ton *as* rein und sicher zu intonieren, nachdem sie soeben den Ton *A* vom Tenor gehört hat. Da nun der Sänger den intonierenden Ton sich zuvor in der Vorstellung zu bilden hat, so entsteht in Beisp. 50 für den Alt die Schwierigkeit, sich den Ton *as* für den neu zu gewinnenden Accord vorzustellen, während er noch vom Tenor das *A* des augenblicklich gesungenen Accordes hört. Der Sänger kann aber nur dann vollkommen rein und sicher intonieren, wenn er einen Ton als Besandteil eines Accordes empfindet; denn ein mit demselben Notenzeichen auf dem Papiere angezeigter Ton wird, je nachdem er in einem Accorde ein anderes Intervall darstellen soll, je nachdem er in diesem Terz, Quinte, Septime, alterierter oder Leitton ist, andere Schwingungszahlen ergeben, bald schärfer (höher), bald tiefer intoniert werden müssen. Jeder Chorleiter wird die Erfahrung machen, dass, nachdem die Sänger und Sängerinnen einen Chorsatz in Einzelproben geübt und erlernt haben und sich danach zu Gesamtproben vereinigen, die Klangwirkung erst dann eine wirklich reine wird, wenn die Beteiligten im Zusammensingen die Harmonien des Satzes kennen gelernt, sich in der Intonation einzelner Töne den Accorden angepasst haben, und sich danach, sozusagen, zusammenstimmen. Oft auch muss z. B. der Dirigent darauf aufmerksam machen, dass in einer Stimme ein Ton etwas höher intoniert werden muss, weil er Leitton oder alterierter, oder tiefer, weil er ein desalterierter (vom natürlichen Tone aus vertiefter) Ton ist, wenn der Accord rein erklingen soll, wie die Töne *gis* und *b* im Beisp. 51.

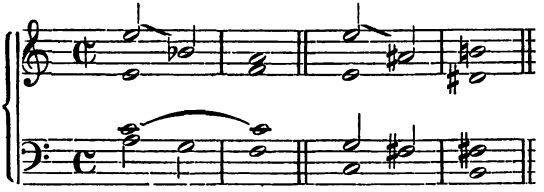
51.



C: V *d*: II^0_7 V

Die verschiedenartige Bedeutung der enharmonischen Töne wird den Mitwirkenden der Gesangschöre in den Einzelproben nicht vollkommen klar zu geben sein, weil der am Klavier einstudierende Chormeister auf diesem Instrumente durch eine Taste nur einen Ton für beide Töne zur Verfügung hat; annähernd kann er wohl, indem er die volle Harmonie und deren Fortgang anschlägt, die Singenden darauf aufmerksam machen. Ein zufriedenstellendes Resultat wird aber dadurch kaum eher als in den Gesamtproben erreicht werden. Dann erst lernen die verschiedenen Stimmen sich den andern Stimmen ganz rein anzupassen und einzelne Töne zu modifizieren. Die Streich- und Blasinstrumente können wohl einen zu modifizierenden Ton absolut rein geben, nicht aber gleichzeitig die andern zum Accorde gehörenden Töne, und sie sind darum beim Einstudieren von Chören, die aus Dilettanten zusammengesetzt sind, zur Benützung nicht geeignet. Die Unterschiedlichkeit des enharmonischen Tones in Accordfolgen, wie Beisp. 52 solche zeigt:

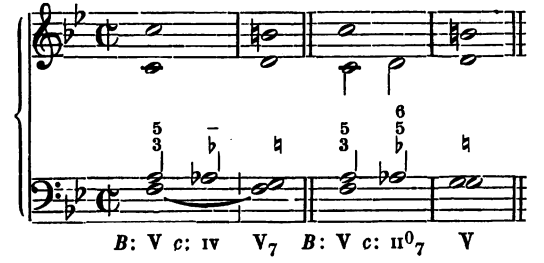
52.



wird beim a capella-Gesange erst in den Gesamtproben hervortreten und dann erst sorgfältig zu beachten und einzuüben sein.

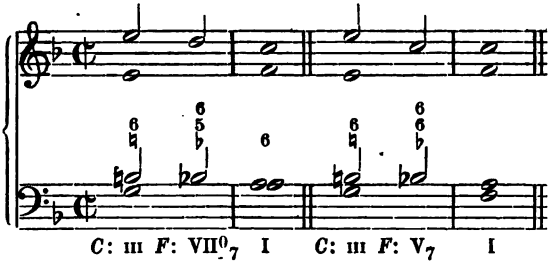
Der Querstand in Beisp. 50 wäre leicht zu beseitigen, wenn statt der unnötigerweise springend geführten Mittelstimmen diese natürlich und gebunden von Accord zu Accord gingen, wie Beispiel 53 zeigt.

53.



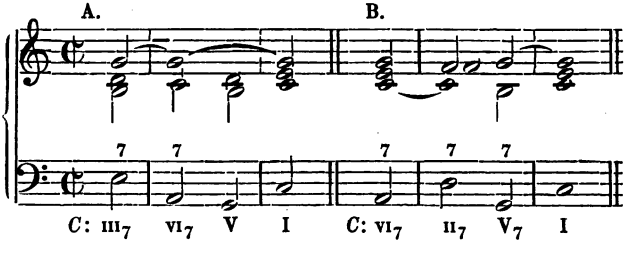
Der Querstand in Beisp. 48 ist durch den dort beabsichtigten Sprung des Soprans herbeigeführt und wird darum in diesem Falle zu tolerieren sein. Wäre der Sprung im Soprane nicht beabsichtigt, so würden wir das *h* des Tones nach *b* geführt haben; z. B.

54.



§ 17. Leichter und fliessender als bei der Auflösung in einen Dreiklang lassen sich die Nebenseptimenaccorde der Durtonleiter kadenzierend untereinander verbinden. In diesem Falle bleibt die Terz des ersten Septimenaccordes liegen und bereitet die Septime des folgenden vor. Bei regelrechter Auflösung wird alsdann je einer von zwei Accorden die Quinte nicht enthalten können. Dafür tritt in den meisten Fällen die Verdoppelung des Grundtones ein; zuweilen könnte es aber auch zulässig sein, statt der in Wegfall kommenden Quinte nicht den Grundton, sondern dessen Terz zu verdoppeln. In diesem Falle werden auch zwei Septimenaccorde ohne Quinte aufeinander folgen können.

55.



Wir ziehen in Beisp. 55 die Verdoppelung der Terz im Septimenaccorde der sechsten Stufe (Takt 2) vor, weil die Terz des ersten Septimenaccordes Leitton ist und als solcher am natürlichsten die kleine Halbtonstufe aufwärts geführt wird. In Beisp. 55 B ist die Quinte des ersten Septimenaccordes, das *E*, zwar nicht Leitton in *C*-dur; sie erhält aber durch ihre Fort-

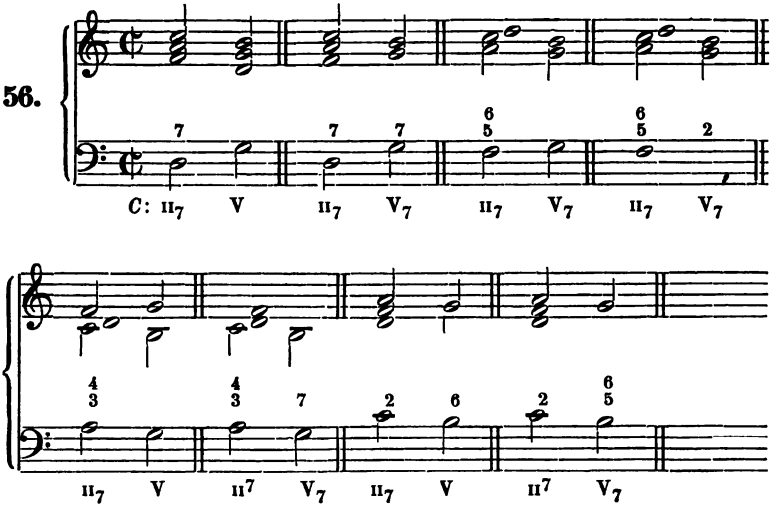
führung zu dem nächsten kleinen Halbtone *F* innerhalb der Tonleiter auch den Charakter eines Leittones. Darum und weil sie, liegenbleibend, im vorletzten Takte gleichzeitig die alleinige Vorbereitung zur Septime bei dem hier als Cantus firmus gedachten Soprane giebt, waren wir veranlasst, sie aufwärts zu führen. Gegen die Bewegung der Quinte im Septimenaccorde stufenweise auf- oder abwärts lässt sich ja überhaupt nichts einwenden.

Wir erwähnen das Vorstehende nur, damit dem Schüler die auf die kadenzierende Verbindung zweier oder mehrerer Septimenaccorde bezügliche Regel nicht mit der Einschränkung gegeben werde, dass bei wegbleibender Quinte des Accordes dafür stets der Grundton desselben verdoppelt werden müsste. Diesen Grundsatz mussten wir für die Grundstellung des Dominant-Septimenaccordes aufstellen, weil in diesem die Terz Leitton ist, und ebensowenig als die Septime verdoppelt werden soll. Die in den Septimenaccorden der sechsten und zweiten Stufe in Beisp. 55 verdoppelten Töne sind aber keine Leittöne, und kann ihnen Leitton-Charakter auch nicht beigelegt werden.

Ebenso mussten wir darauf aufmerksam machen, dass unter Umständen auch in zwei aufeinanderfolgenden Septimenaccorden die Quinte fehlen kann.

Die Umkehrungen der Neben-Septimenaccorde lassen sich kadenzierend ebensowohl in die Grundstellungen wie Umkehrungen der Dreiklänge und Septimenaccorde auflösen.

56.

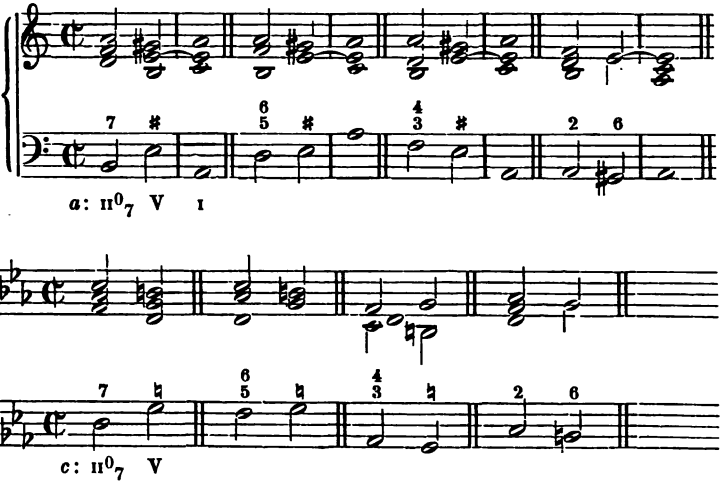


§ 18. Von den auf den Stufen der Molltonleiter stehenden Neben-Septimenaccorden sind die auf der zweiten und siebenten Stufe befindlichen die gebräuchlichsten; nächst diesen kommt der Septimenaccord der dritten Stufe in Betracht. Der Septimenaccord der sechsten Stufe liesse sich kadenzierend nur dann in die Grundstellung des Dreiklangs oder Septimenaccordes der zweiten Stufe auflösen, wenn der Bass einen verminderten Quintsprung abwärts macht. Der Septimenaccord der vierten Stufe lässt ohne fehlerhafte Stimmführung eine kadenzierende Auflösung in die Grundstellung des Dreiklangs der siebenten Stufe gar nicht zu; seine Auflösung in die Grundstellung des Septimenaccordes der siebenten Stufe wäre nur dann zu empfehlen, wenn man ihn ohne Quinte giebt. Der Septimenaccord der siebenten Stufe erscheint dann mit allen seinen Intervallen.

Der Septimenaccord der siebenten Stufe lässt eine kadenzierende Auflösung in die Grundstellung des Dreiklangs oder Septimenaccordes der dritten Stufe ohne fehlerhafte Stimmführung nicht zu; man muss daher von einer derartigen Auflösung gänzlich absehen.

Bei der vollkommenen Schlusskadenz wird die kadenzierende Verbindung des Septimenaccordes der zweiten Stufe mit dem Dreiklange oder Septimenaccorde der fünften Stufe zumeist gebraucht.

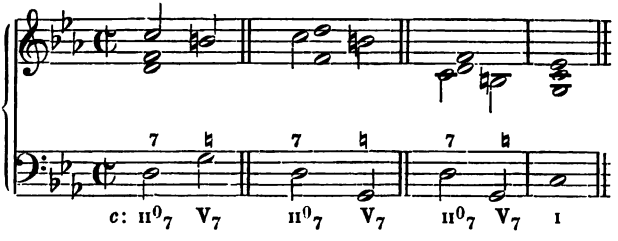
57.



Eine Verdoppelung des Grundtones und Auslassung der Quinte, obschon diese als vermindertes Intervall in diesem Falle

wesentlich und charakteristisch hervortritt, wird der ruhigeren Stimmführung halber bei der Grundstellung dieses Accordes zu empfehlen sein, wenn die Auflösung in den Septimenaccord der fünften Stufe erfolgen soll. *)

58.

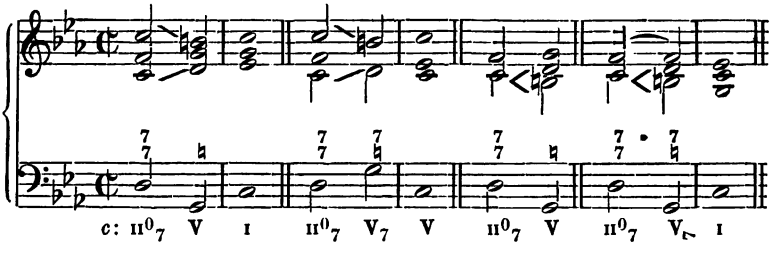


Eine Auflösung des Septimenaccordes der dritten Stufe aus seiner Grundstellung in die des Dreiklangs der sechsten Stufe macht sehr gute Wirkung. Dass bei dieser Auflösung die Terz im Dreiklange verdoppelt werden muss, ist selbstverständlich, da die übermässige Quinte des verbotenen übermässigen Sekundschrittes halber nicht abwärts geführt werden kann.

Die Auflösung des beregten Accordes aus seiner Grundstellung in die des Septimenaccordes der sechsten Stufe würde schlechte Wirkung machen.

---

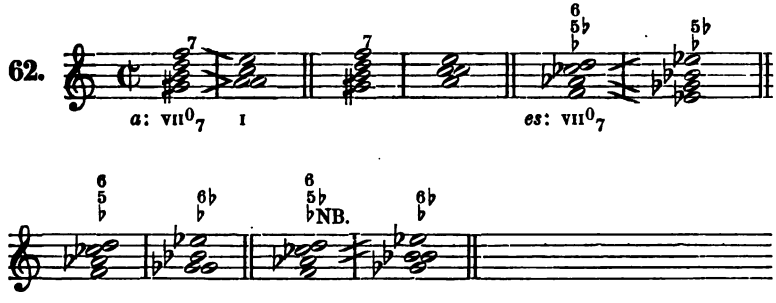
*) Auch eine Verdoppelung der Septime dieses Accordes der zweiten Stufe dürfte in der Folge in Dur und Moll vorkommen und zu gestatten sein. In diesem Falle aber müsste die im Soprane oder sonst höchsten Stimme liegende Septime stets abwärts geführt werden. Bei der in den Mittelstimmen verdoppelten Septime ist die des Alts aufwärts, die des Tenors abwärts zu führen.



Ebenso wie die Grundstellung des Septimenaccordes der zweiten Stufe ist dessen erste Umkehrung bei der Vorbereitung der vollkommenen Schlusskadenz zu empfehlen, während die andern Umkehrungen, der Terzquart-Accord weniger, der Sekund-Accord am wenigsten dazu geeignet sind.

Eine Nachbildung des vorstehenden Beispiels, welche alle verminderten Accorde sämtlicher Mollarten in verschiedenen Stellungen enthält, mag der Schüler, von andern Grundtönen ausgehend, in der Weise ausarbeiten, dass er bei einem jeden Septimenaccorde die richtige Auflösung hinzufügt, gleichviel in welcher Stellung und Tonart sich derselbe in der verschiedenen enharmonischen Schreibweise darstellt. Vorher bedeute man ihm aber, dass bei diesen Auflösungen die Fortführung einer verminderten Quinte in eine reine keineswegs fehlerhaft ist, weil alsdann der Leitton eine Gegenbewegung ausführen wird.

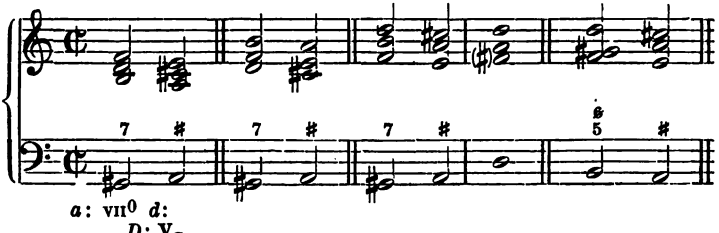
62.

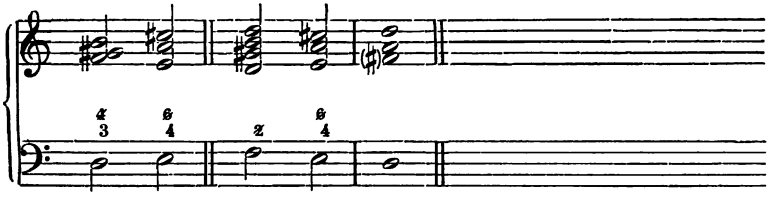


In den mit B bezeichneten Takten kann die Quinte des Stammaccordes unbedenklich aufwärts geführt werden, da sie zu dem über ihr stehenden Grundtone eine übermässige Quarte bildet.

Schon durch die in enharmonischer Weise veränderte Notierung des verminderten Septimenaccordes und dessen danach anderer Auflösung hat der Schüler den ersten Begriff der Modulation erhalten. Man wolle nun einen Schritt weitergehen und dem Schüler zeigen, dass dieser Accord sich ebensowohl in den weichen Dreiklang der ersten Stufe derselben Tonart als in den harten Dominant-Dreiklang einer anderen, neuen Tonart auflösen lasse.

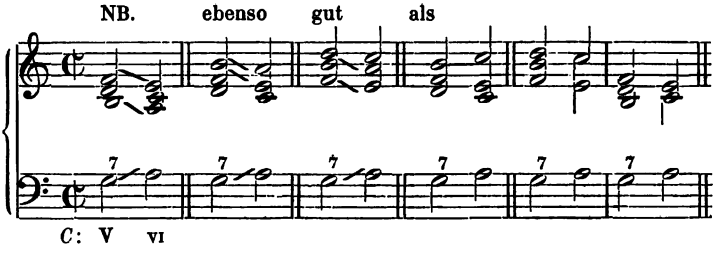
63.





§ 20. Die nicht kandenzierenden Auflösungen des Dominant-Septimenaccordes lehre man in der Reihenfolge, dass man zuvörderst Beispiele zeigt, in denen die Septime noch nach der bislang geübten Regel einen halben oder ganzen Ton abwärts geführt wird, und lasse dazu entsprechende Aufgaben ausarbeiten. Die Verbindung des Dominant-Septimenaccordes mit dem Dreiklange der sechsten Stufe bietet dem Schüler keine neue Form der Fortführung eines Septimenaccordes dar; er hat diese schon bei den Auflösungen der Septimenaccorde der siebenten Stufe in Dur und Moll kennen gelernt. Man verfehle aber nicht, den Schüler darauf ganz besonders aufmerksam zu machen, dass der Dominant-Septimenaccord stets mit allen seinen Intervallen aufgestellt werden müsse, wenn er in den Dreiklang der sechsten Stufe aufgelöst werden soll. Dass alsdann die Terz im Dreiklange der sechsten Stufe in der Molltonart jedesmal verdoppelt gegeben werden muss, ist selbstverständlich; in Dur ist dies aber keineswegs nötig. Die Terz des Septimenaccordes kann, obwohl sie Leitton ist, dann ebensowohl aufwärts als schrittweise abwärts geführt werden; sie giebt alsdann die Verdoppelung des Grundtones vom Dreiklange der sechsten Stufe.

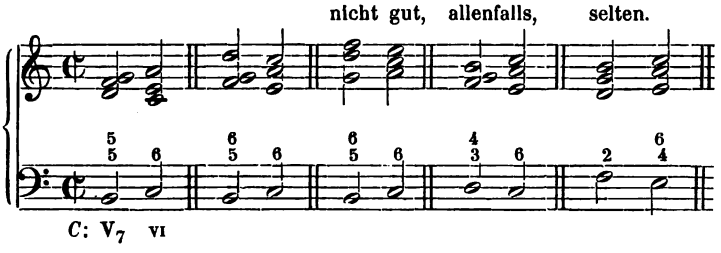
64.



Von den Umkehrungen des Dominant-Septimenaccordes wird man bei dieser Verbindung wenig Gebrauch machen können; die des Quintsextaccordes in den Sextaccord des Dreiklangs der

sechsten Stufe leiht sich dafür noch eher dar als die andern Stellungen des Septimenaccordes.

65.



Andere nicht kadenzierende Auflösungen des Dominant-Septimenaccordes führen zumeist zu Dreiklängen und Septimenaccorden anderer, fremder Tonarten. Hier erhält der Schüler weitergehende Begriffe von Modulation; er muss dazu angehalten werden, einen jeden Accord richtig zu erkennen und in der neuen Tonart zu bezeichnen. Für diesen Zweck muss der Schüler einschlagende Beispiele analysieren und den Gang der Modulation anzeigen. Bei den Accorden der zweiten, vierten und siebenten Stufe der Durtonart, welche sich in der parallelen Molltonart auf der vierten, sechsten und zweiten Stufe finden, wird der Schüler aus den vorangehenden und nachfolgenden Accorden ersehen, in welche von beiden Tonarten die beregten gleichklingenden Accorde einzureihen sind, so wie er dies bei der natürlichen Auflösung des in Dur und Moll gleichen Dominantaccordes in den Dreiklang der ersten Stufe ersieht. Es kann den Schüler nicht verwirren, dass ein und derselbe Accord verschiedenen Tonarten angehören könne, denn es ist ihm dies schon beim Beginne der Lehre von den Accorden mitgetheilt worden. (Vergl. § 5, Beip. 8.)

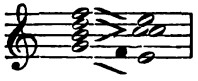
Man erkläre darauf dem Schüler, dass der Dominant-Septimenaccord auch zu einem andern Accorde weitergeführt werden könne, welcher die vorangegangene Septime gleichfalls als harmonischen Ton enthält, und dass man alsdann, nach der ersten Regel der Stimmführung, den beiden Accorden gemeinschaftlichen Ton in derselben Stimme beibehält. In diesem Falle bleibt die Septime liegen. Hierzu müssen einige Aufgaben gearbeitet werden.

Nunmehr wolle man die folgende Regel geben: Wenn der Grundton des Accordes in den natürlichen Auflösungston der Septime abwärts springt, so muss die Septime

schrittweise aufwärts geführt werden. Diese Regel gilt für alle Stimmen.

Dadurch werden verdeckte Oktavenparallelen zu vermeiden sein, die selbst bei der Verbindung direkt verwandter Accorde schlechte Wirkung machen, zumal dann meist der darauffolgende Accord mit verdoppelter Terz erscheinen müsste.

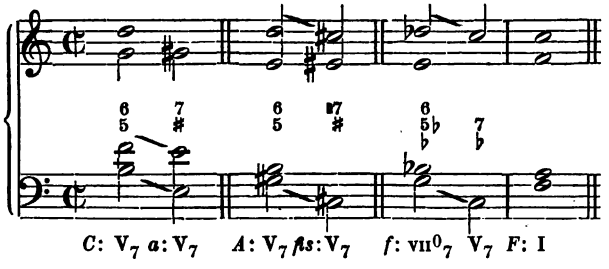
Der Grund, weshalb die beregten verdeckten Oktavenparallelen im reinen Satze wie reine, offene streng verboten werden, ist leicht ersichtlich. Wir empfinden beim Erklingen von



, dass die Führung des Grundtones *G* nach *E* die dazwischen liegende Septime mitberührt. Auch ist die Verdoppelung der Terz im Dreiklange hier unnötig und sehr hartklingend.

Springt jedoch die Terz des Septimenaccordes in den Grundton eines andern Septimenaccordes, so sind die alsdann entstehenden verdeckten Oktavenparallelen unbedenklich zu gestatten.

66.

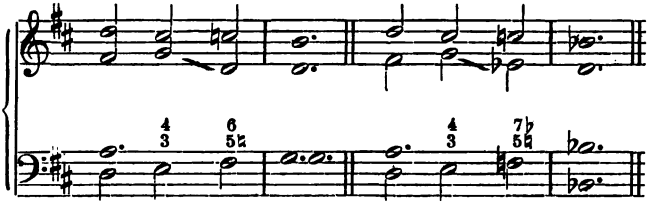


C: V_7 *a*: V_7 *A*: V_7 *fis*: V_7 *f*: VII^0_7 V_7 *F*: I

Die Verdoppelung der Terz kann auch vermieden werden, wenn ein anderes Intervall des Septimenaccordes schrittweise aufwärts in den natürlichen Auflösungston der Septime tritt; man wolle alsdann die Septime parallel mit der andern Stimme schrittweise aufwärts führen. Dies kann jedoch nur dann geschehen, wenn Grundton und Septime des Accordes mindestens die Entfernung einer Septime von einander haben.

Dass die Septime auch gelegentlich sprungweise geführt werden könne, sei es, um die Härte der im folgenden Accorde sonst verdoppelten Terz zu vermeiden, oder zum Zwecke einer Modulation, kann dem Schüler in einschlagenden Beispielen gezeigt werden.

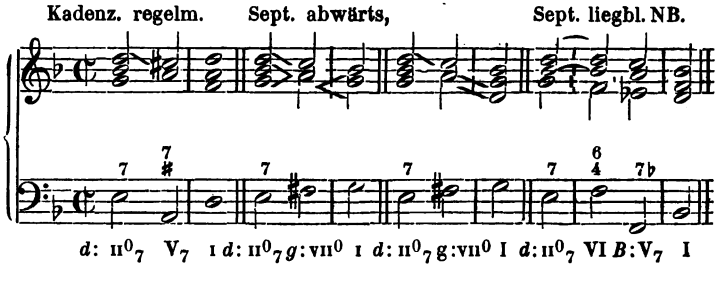
67.

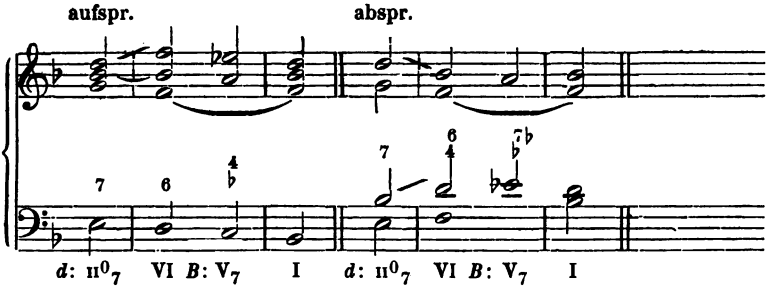


Dergleichen Fortführungen soll der Schüler jedoch nur als Ausnahmen von der Regel betrachten, die aus besonderen Gründen zuweilen vorkommen und an geeigneter Stelle bei sonst guter natürlicher Stimmführung zu Gunsten des Wohlklangs oder einer Modulation gelegentlich zu gestatten sind; das ändert aber nichts an dem Grundsatze, dass die Septime schrittweise abwärts zu führen sei. Ausnahmen können und werden bei allen sogenannten Regeln der Kunst vorkommen; denn wir haben in der Musik keine für alle Fälle einschlagenden und unabänderlichen Gesetze. Der Schüler muss aber zuerst mit der Anwendung der Regel in normalen Fällen vollkommen vertraut gemacht werden, ehe er Abweichungen von derselben in verständiger Weise machen lernt. Darum dürfen die nunmehr zu stellenden Aufgaben vorderhand noch nichts bieten, was dem Schüler zu sprungweiser Führung der Septime Veranlassung geben könnte.

§ 21. In derselben Weise wie der Dominant-Septimenaccord lassen auch alle Neben-Septimenaccorde der Dur- und Molltonart ausser der kadenzierenden noch mannigfache nichtkadenzierende Auflösungen sowohl mit regelrecht abwärts gehender, als anderer, liegenbleibender, schrittweise auf- oder abwärts gehender oder springender Septime zu; z. B.

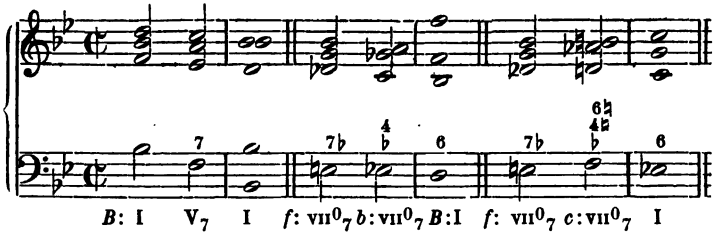
68.





Bei dergleichen nicht kadenzierenden Auflösungen müssen häufig andere Intervalle des Septimenaccordes abweichend geführt werden. Es muss aber dann jederzeit die Rücksicht beobachtet werden, dass die beregten Schritte leicht und sicher zu treffen sind. Das gleichzeitige Abwärtsschreiten aller Stimmen bei B in Beisp. 68 kann hier umsoweniger beanstandet werden, als eine vollkommen parallele Führung der Stimmen bei den Accorden der Tonika und Dominante abwärts wie bei der Folge von zwei verminderten Septimenaccorden auf- und abwärts gestattet ist. Die nachstehend vermerkten Verbindungen sind nicht zu tadeln.

69.



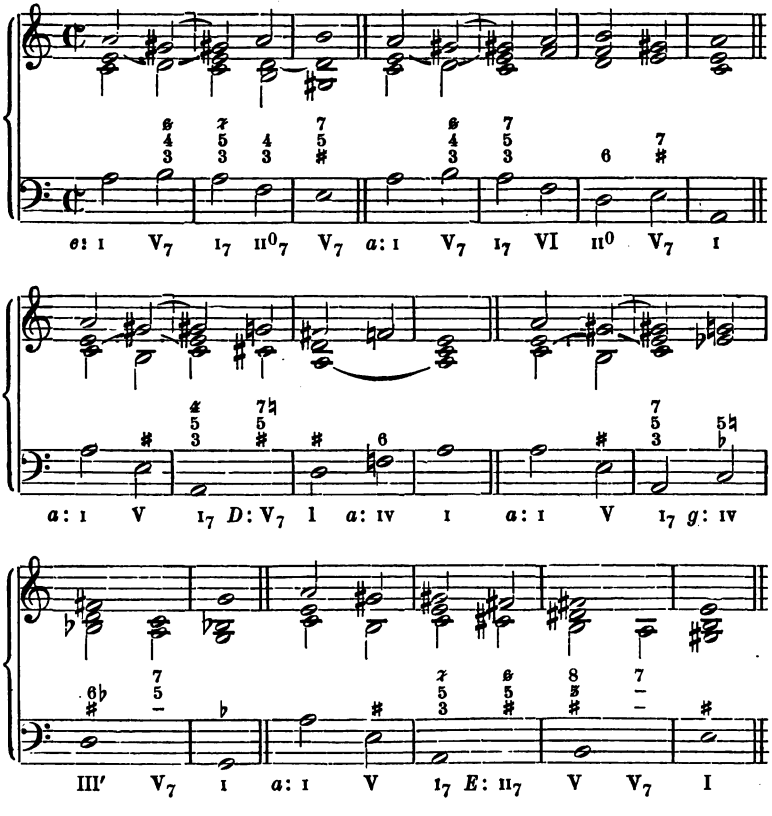
Wir haben bislang den Septimenaccord der ersten Stufe der Molltonleiter nicht in Betrachtung ziehen können, weil wir seine Septime nur bei einer modulatorischen Wendung einen halben oder ganzen Ton abwärts führen können. Eine kadenzierende Auflösung in den Dreiklang oder Septimenaccord der vierten Stufe ist nur dann möglich, wenn die Septime, die hier Leitton ist, eine halbe Stufe aufwärts geführt wird. Immerhin sind aber einige andere nicht modulierende Auflösungen in den Dreiklang der sechsten und den Septimenaccord der zweiten Stufe möglich. Bei modulatorischen Wendungen könnte die Septime auch eine halbe oder ganze Stufe abwärts geführt werden. Die Einführung dieses Septimenaccordes ist schwierig und erfordert eine

HARVARD UNIVERSITY
EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
CAMBRIDGE

behutsame Vorbereitung; er wird aber dann kaum als Accord zu betrachten sein, sondern als ein Vorhalt (wie der Schüler späterhin erfahren wird). Die Aufgaben, welche der Schüler zunächst erhalten soll, dürfen daher diesen Accord nicht enthalten.*)

§ 22. Wenn man bei den harten Dreiklängen der Durtonart und bei dem der sechsten Stufe in Moll die Quinte um eine grosse chromatische Halbstufe erhöht, so erhält man einen »alterierten« Dreiklang, der einem auf der dritten Stufe einer Molltonleiter stehenden übermässigen Dreiklange gleichgebildet ist.

*) Wir führen hier aber einige Beispiele an, bei denen man den Septimenaccord der ersten Stufe in Moll nicht als Vorhalt, sondern als Accord auffassen könnte.



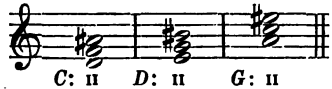
70.

C: I C: IV C: V
a: III′ d: III′ e: III′
e: VI a: VI h: VI

Zu unterscheiden ist hierbei, dass in Dur die beregten Dreiklänge in beiden Formen, sowohl als harte Dreiklänge mit reiner Quinte, wie als alterierte mit übermässiger gebraucht werden, wogegen in Moll nur der übermässige Dreiklang vorhanden ist.

Ein anderer Dreiklang ist beiden Tongeschlechtern ausschliesslich als »alterierter« zu eigen. Es ist dies der weiche Dreiklang der zweiten Stufe in Dur, den wir in der parallelen Molltonart auf der vierten Stufe finden.

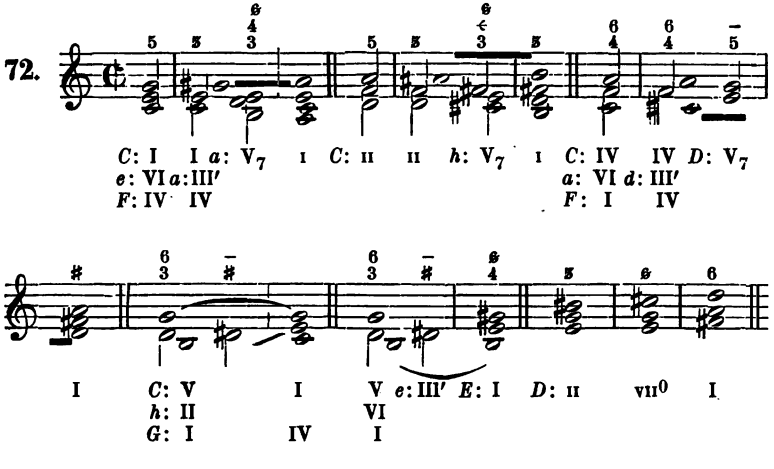
71.



C: II D: II G: II
a: IV h: IV e: IV

Beim Gebrauche aller alterierten Accorde ist der Grundsatz festzuhalten, dass der alterierte Ton, der als der schärfste Leitton zu betrachten ist, jederzeit in **allen** Stimmen eine kleine chromatische Halbstufe aufwärts geführt werden muss. Bleibt bei einer Accordveränderung der alterierte Ton liegen, so verändert er darum seinen Charakter nicht, denn er kann alsdann nur wiederum Leitton werden.

72.



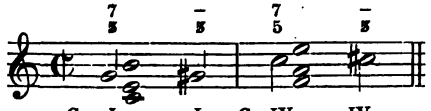
C: I I a: V_7 I C: II II h: V_7 I C: IV IV D: V_7
e: VI a: III′ a: VI d: III′
F: IV IV F: I IV

I C: V I V e: III′ E: I D: II VII^0 I
h: II VI
G: I IV I

Aus Beisp. 72 erhellt, dass der alterierte Dreiklang in allen Stellungen gebraucht werden kann, und dass die alterierte Quinte frei eintreten kann, ohne dass die natürliche vorangeht.

Bei den Septimenaccorden der ersten, vierten und fünften Stufe der Durtonart und bei dem der sechsten Stufe in Moll kann man ebenfalls die Quinte erhöhen. Wir erhalten dann bei den Accorden mit grosser Septime Accorde, welche den Septimenaccorden der dritten Stufe in Moll gleichen.

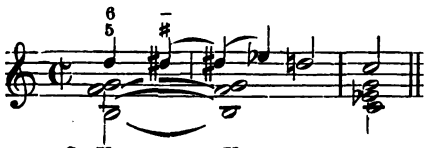
73.



C: I_7 I_7 *C*: IV_7 IV_7
G: IV_7 *a*: III^7 *F*: I_7 *d*: III_7
e: VI_7 *a*: VI_7

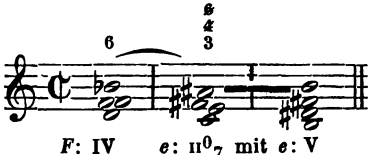
Diese Accorde können nur in der Grundstellung gebraucht werden. Der Dominant-Septimenaccord der Durtonart*) kann ausser seiner Grundstellung auch in zwei Umkehrungen, als Quintsext- und Sekund-Accord, dann verwendet werden, wenn

*) Bei dem Dominant-Septimenaccorde der Molltonart kann die Quinte nicht alteriert werden, weil sie nicht einen kleinen Halbton aufwärts geführt werden kann. Würde man dieselbe enharmonisch in die kleine Sexte verwandeln, so hätte man überhaupt einen alterierten Ton nicht mehr; z. B.



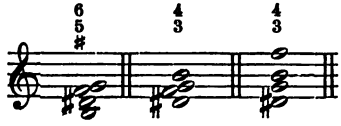
C: V_7 *c*: V_7 I

Für modulatorische Zwecke eignen sich derartige Umwandlungen. Die alterierte Quinte wird dann durch die enharmonische Veränderung in die kleine Sexte als Vorbereitung zu einem Vorhalte dienen können. Besser aber eignet sich die kleine Sexte sehr gut zu einer enharmonischen Verwandlung in einen alterierten Ton.



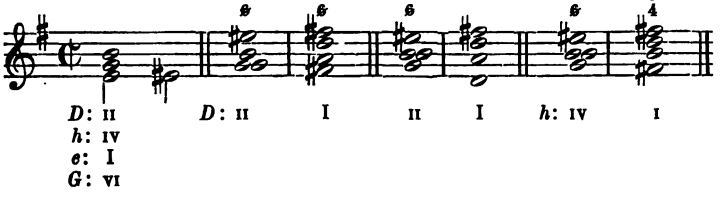
F: IV *e*: II^0_7 mit *e*: V
alter. Terz der
Grundstellung des Accordes

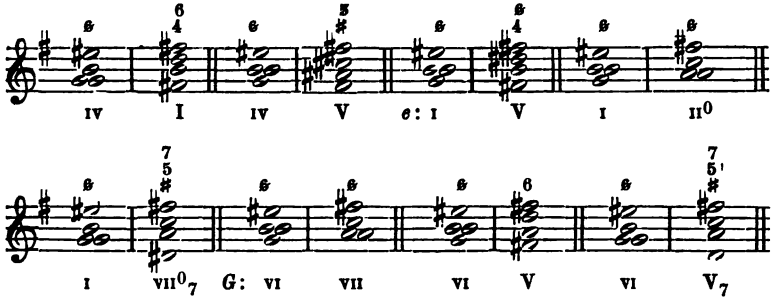
zwischen der alterierten Quinte und der kleinen Septime die Entfernung einer übermässigen Sexte gewahrt wird. Der Terzquartaccord ist selbst dann nicht zu empfehlen, wenn der natürliche Ton dem alterierten Tone vorangeht. Die Versetzung der übermässigen Sexte in die verminderte Terz oder Decime wird wegen der Härte der Dissonanz dieser beiden Intervalle schlechte Wirkung machen.

74. 

Es versteht sich von selbst, dass dem Schüler zuerst nur Beispiele gezeigt werden, welche Dreiklänge mit alterierter Quinte enthalten. Sind dazu gehörende Aufgaben vom Schüler in genügender Weise gearbeitet worden, so fahre man in der gleichen Art fort, zeige Sätze, welche Septimenaccorde mit alterierter Quinte enthalten, und lasse Aufgaben fertigen. Der Schüler ist besonders darauf aufmerksam zu machen, dass der alterierte Ton **niemals** verdoppelt werden kann, weil er unabänderlich aufwärts geführt werden muss, gleichviel in welcher Stimme er enthalten ist.

§ 23. Man kann bei jedem weichen Dreiklange den Grundton um eine grosse chromatische Stufe erhöhen und erhält dann einen alterierten Accord, der in vier verschiedenen Tonarten vorkommen und regelrecht weitergeführt (aufgelöst) werden kann. Am besten und deshalb am häufigsten wird ein derartig alterierter Accord in der ersten Versetzung als Sextaccord gebraucht, weil alsdann das Intervall der verminderten Terz der Grundstellung und des Quartsextaccordes vermieden wird und dafür die übermässige Sexte eintritt. Infolge der zumeist gebrauchten Versetzung hat der Accord den besonderen Namen »der alterierte« (oder übermässige) Sextaccord erhalten. Man zeige seine Anwendung in Beispielen und lasse Aufgaben ausarbeiten, in denen die verschiedenen in Beisp. 75 vermerkten Auflösungen vorkommen.

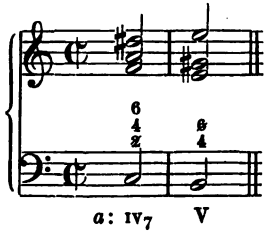
75. 



§ 24. Sobald der Molldreiklang durch Hinzufügung einer Terz an seiner Wurzel oder an seiner Spitze zu einem Vierklange (Septimenaccorde) ausgebaut wird, und je nachdem bei dem einen dieser Septimenaccorde oder bei dem andern der Grundton des Dreiklangs, aus welchem der Septimenaccord gebildet wurde, wie beim Dreiklange chromatisch erhöht wird, so erhalten wir den Septimenaccord der zweiten Stufe in Moll mit alterierter Terz und den der vierten Stufe mit alteriertem Grundtone. Da diese beiden Accorde in der parallelen Durtonart auf der siebenten und vierten Stufe gleichfalls zu finden sind, so können sie in beiden Tonarten eingeführt und aufgelöst werden.

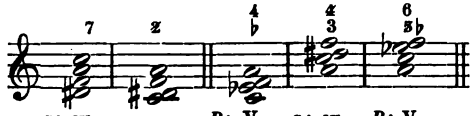
Diese Accorde können in der Grundstellung und in allen Versetzungen gebraucht werden. Die am häufigsten vorkommenden Stellungen sind beim Septimenaccorde mit erhöhter Terz die zweite Umkehrung, welche den besonderen Namen »der übermässige (alterierte) Terzquartsext-Accord« hat. Beim Septimenaccorde mit alteriertem Grundtone wird zumeist die erste Umkehrung vorkommen, die den besonderen Namen »der übermässige (alterierte) Terzquintsext-Accord« führt. Alle Auflösungen dieser beiden alterierten Accorde gründen sich auf die des alterierten Dreiklangs; der Septimenaccord mit alteriertem Grundton wird aber in der Molltonart nur in der Sekundaccord-Stellung eine Auflösung in den Quartsextaccord des Dreiklangs der Dominante gestatten:

76.



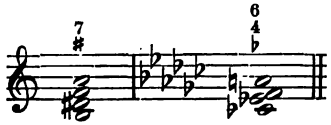
In den andern Stellungen würde dieser Accord bei der kadenzierenden Auflösung in den Dominant-Dreiklang der Molltonart Quintenparallelen machen, die — unserer Ansicht nach nicht mit Recht*) — zur Zeit noch allgemein verboten werden, obwohl sie keineswegs eine unangenehme Wirkung machen. Der Grundsatz, dass bei allen Stellungen dieser Accorde das Intervall der übermässigen Sexte nicht in die verminderte Terz oder Decime verwandelt werden dürfe, ist auch hier im allgemeinen festzuhalten; der Septimenaccord mit alteriertem Grundtone macht jedoch eine Ausnahme, da er, selbst in enger Lage stehend, mit dem Septimenaccorde der Dominante einer andern Tonart gleichklingend, keine unangenehme Wirkung macht:

77.



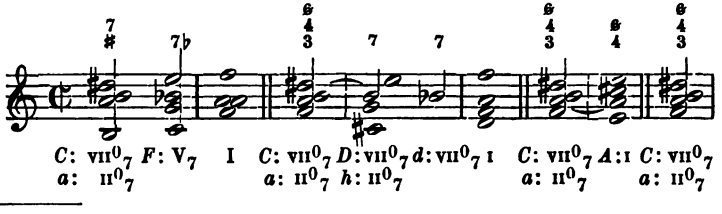
Ausnahmsweise kann auch die Grundstellung des Septimenaccordes mit alterierter Terz ihrer Klangähnlichkeit mit dem alterierten Terzquartsextaccorde einer andern Tonart halber trotz der in enger Lage auftretenden verminderten Terz, jedoch nur in enger Lage benutzt werden.

78.

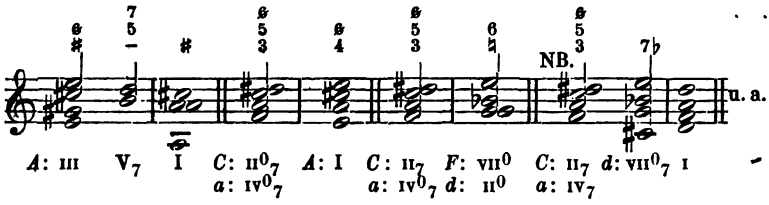


Obschon die erwähnten beiden Septimenaccorde nur zwei Tonarten zugehörig sind, so lassen sie sich doch modulatorisch noch in anderer Art, entsprechend den Auflösungen des vier Tonarten zu eigenen Dreiklangs mit alteriertem Grundtone, auflösen.

79.



*) Vergl. hierzu die zweite Anmerkung § 16.



Die im vorletzten Takte mit NB. angemerkte modulatorische Auflösung ist trotz des Querstandes und der Einführung von Grundton und Septime in gerader Richtung zu gestatten, da sie sich im reinen harmonischen Satze bei den besten Meistern findet.

Der Schüler soll anfangs Aufgaben erhalten, in welchen nur je einer der beiden letztgenannten alterierten Septimenaccorde vorkommt, damit er diese sehr klangähnlichen, in ihren Auflösungen fast immer gleichen Accorde gründlich kennen und unterscheiden lernt. Der Schüler wird bei der Ausarbeitung solcher Aufgaben häufig genötigt sein, in weiter Lage zu beginnen, oder im Verlaufe des Satzes aus der engen in die weite und umgekehrt aus der weiten in die enge Lage gehen zu müssen. Für den Wechsel der Lage ist einzig und allein die Stimmführung massgebend; der Lehrer muss an einschlagenden Beispielen zeigen, ob und wann der Wechsel der Lage eintreten müsse, damit die Stimmen ungezwungen und korrekt geführt werden können. Alle Aufgaben müssen nunmehr in Partitur in den alten *c*-Schlüsseln geschrieben werden. Sollte der Schüler mit denselben noch nicht vollkommen vertraut sein, so empfiehlt es sich, um diesen Zweck zu erreichen, wenn er eine Anzahl solcher in vier Schlüsseln geschriebenen Beispiele aus der Partitur in *G*- und *F*-Schlüssel überträgt und umgekehrt Beispiele, welche wie für Klavier in Violin- und Bass-Schlüssel geschrieben sind, in vier Schlüsseln in Partitur setzt.

Um den Überblick des Schülers zu üben, muss er auch derartige, in Partitur stehende Beispiele auf dem Klaviere spielen. Dies ist folgendermassen mit den Anfängern zu üben:

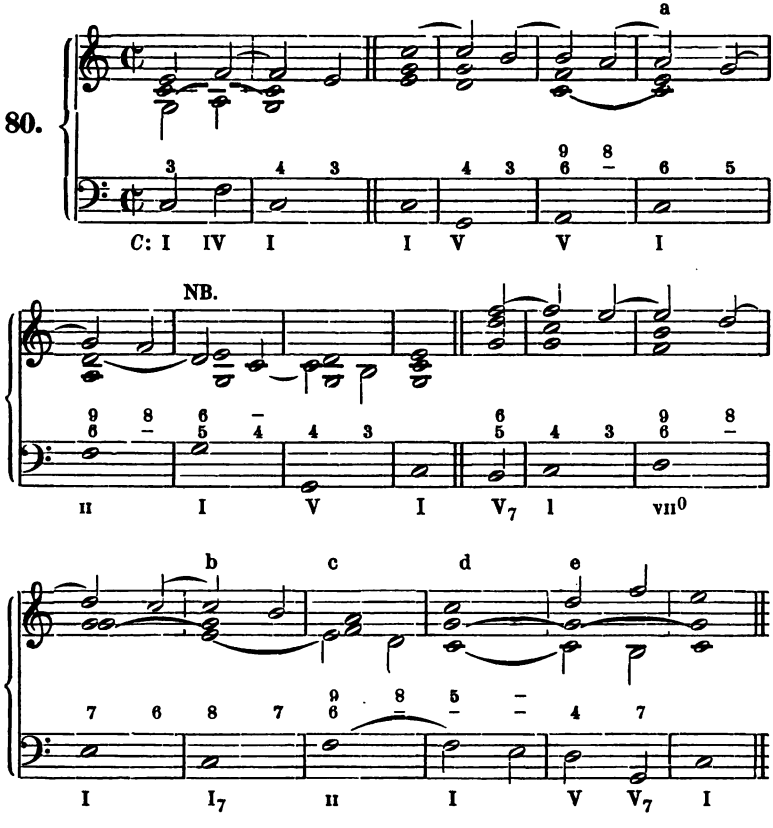
Man lasse zunächst nur die Tenorstimme allein, dann ebenso die Altstimme, danach diese beiden Stimmen zusammen spielen. Dann erst lasse man die Sopranstimme spielen, später Sopran und Alt, zuletzt die drei oberen Stimmen zusammen spielen, wozu der Lehrer den Bass (am besten eine Oktave tiefer als dieser geschrieben ist) spielen kann. Erst wenn derartige Übungen einige Zeit fortgesetzt worden sind, mute man dem Schüler zu, die ganze Partitur allein zu spielen. Dabei muss man ihn darauf

aufmerksam machen, dass er in gewissen Fällen die eine oder andere Stimme um eine Oktave höher oder tiefer spielen dürfe, als sie geschrieben ist.

Das vollkommene Vertrautsein mit den *C*-Schlüsseln ist für den die Theorie der Musik Studierenden unbedingt notwendig; es hat aber auch einen sehr grossen praktischen Wert. Der Überblick wird geübt, Übungen im Transponieren erleichtert und das eingehende Studium von Orchesterpartituren vorbereitet. (Vergl. § 4.)

§ 25. Der Vorhalt ist eine zufällige Dissonanz, welche keinen Accord bildet; er entsteht dann, wenn bei dem Wechsel der Harmonie eine Stimme, auf einem Tone des ersten Accordes zurückbleibend, erst später als die andern Stimmen in den zum zweiten Accorde gehörenden Ton übergeht. Rhythmisch kennzeichnet sich der Vorhalt dadurch, dass er im zweiteiligen Takte stets, im dreiteiligen meist auf den guten Taktteil, seine Auflösung dagegen auf den schwachen fällt. Hierdurch werden wir in vielen doppeldeutigen Fällen erst ersehen können, dass wir in der den Vorhalt bildenden Dissonanz einen solchen und nicht einen dissonierenden Accord vor uns haben. Bei einer Folge von mehreren Vorhalten kann jedoch der Fall eintreten, dass ein Vorhalt thatsächlich nicht dissoniert, sondern sich nur dadurch als solcher darstellt, weil in den vorangehenden Takten die Harmonie erst auf dem zweiten Taktteile erkennbar festgestellt wurde.

Da der Vorhalt in den allermeisten Fällen dissoniert, so muss er vorbereitet werden; er hat wie jede andere Dissonanz das Bestreben, sich in die ihr zunächst gelegene Konsonanz aufzulösen. Der Auflösungston darf nicht gleichzeitig mit dem Vorhalte in einer der drei oberen Stimmen auftreten; diesen darf nur der Bass bei dem Vorhalte der None vor der Oktave enthalten. Die Auflösung des Vorhalts erfolgt wie die der Septime stufenweise abwärts. So wie jedoch die Septime in mancherlei früher angezeigten Fällen aufwärts geführt werden musste, so haben wir auch den Vorhalt zuweilen stufenweise aufwärts aufzulösen. Die Bezeichnung des Vorhalts geschieht in der Art, dass seine Entfernung vom Basse durch die entsprechende Ziffer angezeigt wird. Steht der Vorhalt vor einem Dreiklange, so werden die andern Intervalle des Accordes oft nicht weiter durch Ziffern angegeben, sondern als selbstverständlich angenommen



Aus den vorstehenden Beispielen ersieht der Schüler:

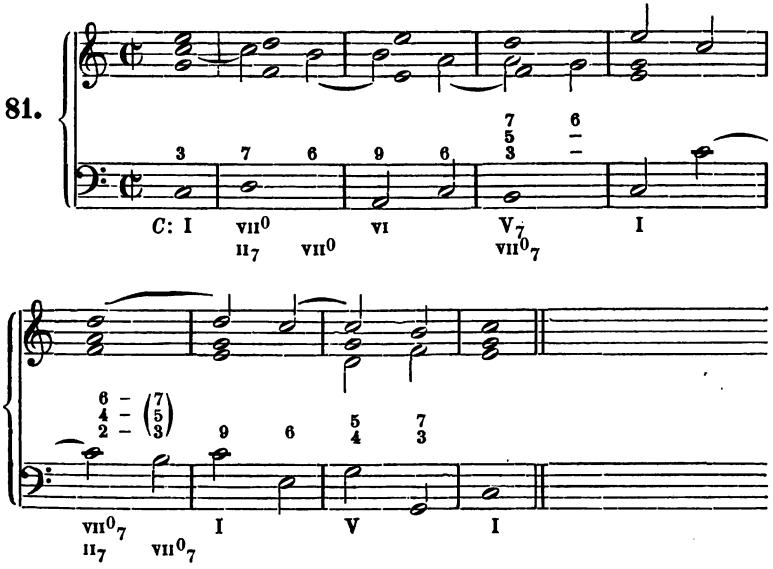
1. dass der Vorhalt in jeder Stimme enthalten sein kann,
2. dass ein jedes Intervall eines Dreiklangs oder Septimenaccordes zur Vorbereitung dienen kann,
3. dass auch inmitten anderer Vorhalte der Vorhalt (vgl. a) konsonieren kann und selbst (siehe b) sich in solchem Falle in einen dissonierenden Accord auflösen kann,
4. (siehe c) dass der Vorhalt Quintenparallelen, welche durch ihn verzögert werden, aufhebt; Oktavenparallelen aber, die durch den Vorhalt nur verzögert werden, sind stets verboten,
5. (d) dass der Vorhalt im Basse liegen kann,
6. dass gleichzeitig mit dem sich auflösenden Vorhalte andere Stimmen (e) zu den Tönen eines neuen Accordes übergehen

können. In diesem Falle braucht man das Auflösungsintervall des Vorhalts nicht anzuzeigen, wohl aber die neue Harmonie, und auch dann, wenn derselbe Accord seine Stellung dabei wechselt, wird nur die neue Stellung angezeigt; die regelrechte Auflösung des Vorhalts, stufenweise abwärts, wird alsdann jederzeit angenommen.

Nachdem der Schüler Aufgaben mit Vorhalten vor den Intervallen des Dreiklangs gearbeitet hat, zeige man ihm, dass auch vor denen des Septimenaccordes Vorhalte stehen können und dass dann inmitten anderer Vorhalte die reine Oktave Vorhalt vor der Septime werden könne. (Vergl. Beisp. 80, b.)

Häufig genug findet man Vorhalte, die als vollkommene oder ohne Quinte stehende, unvollkommene Septimenaccorde betrachtet werden können:

81.



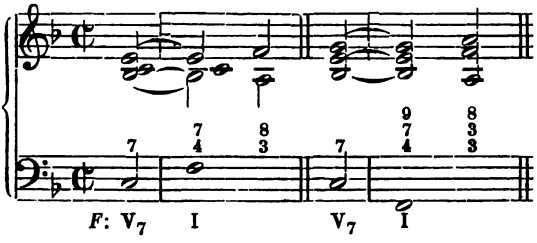
Es ist gleichgültig, ob man in den in Beisp. 81 angezeigten Fällen Septimenaccorde oder Vorhalte annehmen will. In beiden Fällen müssten die Dissonanzen vorbereitet werden und sich auflösen. Man thut aber wohl, bei den ersten Aufgaben, die der Schüler ausarbeiten soll, in zweifelhaften Fällen den Bass da, wo man einen Septimenaccord haben will, sorgfältig mit $\frac{7}{5}$, $_7$, $\frac{7}{3}$, den Vorhalt vor der Sexte dagegen nur mit 7 vor 6 oder

$\frac{7}{3}\,\frac{6}{-}$, $\frac{7}{\#}\,\frac{6}{-}$, zu bezeichnen. Auch den Terzquintsextaccord bezeichne man vollständig mit $\frac{6}{5}$, damit er nicht mit dem Vorhalte vor der Quarte des Quartsextaccordes irrtümlicherweise verwechselt werden könne. (Vergl. Beisp. 80 den mit NB. bezeichneten Takt.)

Es ist sehr zu empfehlen, dem Schüler recht viele Aufgaben für alle vorkommenden Vorhalte zu unterbreiten; dergleichen Arbeiten sind eine sehr nützliche Vorbereitung für spätere kontrapunktische Übungen.

Zwei oder mehrere Stimmen können auch gleichzeitig Vorhalte gegen den Bass bilden. Dabei wird gelegentlich der Vorhalt in einer oder selbst in zwei Stimmen eine halbe oder ganze Stufe aufwärts steigend aufgelöst. Der Bass muss alsdann genau so bezeichnet werden, wie die Stimmen geführt werden sollen.

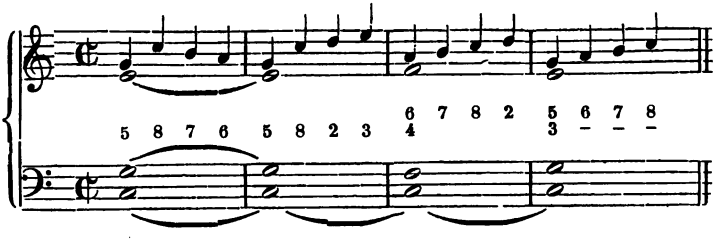
82.



§ 26. Ebenso wie beim Vorhalte werden beim Orgelpunkte die Intervalle der über dem liegenbleibenden Basston sich bewegenden Accorde, genau von diesem gezählt, angezeigt. Enthält der Bass des Orgelpunktes Tonika und Dominante, so wird von der stets in diesem Falle tiefer liegenden Tonika aus gezählt.

Eine zwischen zwei Tönen eines Accordes oder zweier verschiedener Harmonien stufenweise eingeschaltete Note wird eine durchgehende genannt, auch können mehrere derselben, stufenweise miteinander verbunden, zwischen den Tönen eines oder zweier Accorde stehen; z. B.

83.



Der Schüler hat nun alle Accorde, ihre Verbindungen innerhalb einer Tonart und auch in modulatorischer Weise kennen gelernt, er hat zahlreiche Beispiele analysiert, viele Aufgaben gearbeitet; die praktischen Studien müssen jetzt beginnen. Der Schüler muss lernen, einen bezifferten Bass in reinem vierstimmigen Satze fliessend anf dem Klaviere (oder auf der Orgel) vom Blatte zu spielen. Man verfahre dabei so, dass man zuerst nur sehr leicht zu entziffernde Bässe giebt, die nur die Verbindungen von Dreiklängen und dem Dominant-Septimenaccorde einer Tonart enthalten. Allmählich gehe man zu komplizierteren Aufgaben weiter und schliesslich zu Bässen, die modulatorische Wendungen und den Orgelpunkt enthalten. Auf diese Weise erlangt der Schüler eine gewisse Sicherheit und Schlagfertigkeit, die ihn befähigt, zu Übungen im Präludieren und Modulieren überzugehen. Der Lehrer mag dann immerhin noch Anweisungen und Winke geben, wie man sich der verschiedenen Accorde zu modulatorischen Zwecken bedienen kann, wie man vermittelst des verminderten Septimenaccordes leicht in verschiedene Tonarten ausweichen könne, wie man die Klangähnlichkeit der alterierten Accorde (insbesondere derer mit übermässiger Sexte) mit andern Accorden anderer Tonarten benützen kann, um zu modulieren. Bei diesen praktischen Übungen zeigt es sich, ob dem Schüler die Lehre der Accorde auch wirklich in Fleisch und Blut übergegangen ist. Nur dann, wenn er praktisch bethätigen kann, was er theoretisch erlernt, nur dann hat er mit Nutzen studiert.

Die Übung im Generalbassspielen und besonders die Befähigung zu präludieren und zu modulieren muss aber ein jeder Musiker haben. Derjenige, welcher zwei in entlegenen Tonarten stehende Musikstücke sogleich aufeinander folgend spielt, ohne durch einige überleitende Accorde den Tonarten-Wechsel nicht schroff empfinden zu lassen, der stellt sich selbst ein Armutszeugnis aus und hat die Harmonielehre nicht erlernt, möge er auch in ungezählten Aufgaben jahrelang Ziffern in Noten umgewandelt haben.

Die praktischen Übungen im Modulieren müssen den Studien im Kontrapunkt vorangehen und auch während derselben fortgesetzt werden, bis der Schüler mit Leichtigkeit, sicher und unbefangen die schwierigsten Modulationen sowohl im strengen als im freien Stile ausführen kann. Dies ist um so mehr notwendig, als die ersten Arbeiten im einfachen Kontrapunkte ohne modulatorische Wendungen gearbeitet werden sollen, und auch die schwierigen Aufgaben des doppelten Kontrapunkts und die Ar-

beiten im imitatorischen (kanonischen) Stile wenig Gelegenheit dafür bieten.

§ 27. Als Übergang zu den eigentlichen kontrapunktischen Studien pflegt man den Schüler Aufgaben ausarbeiten zu lassen, zu denen man in einer der drei oberen Stimmen die Harmonie durch Buchstaben anzeigt. Zu dieser als Cantus firmus dienenden Stimme soll der Schüler die andern Stimmen nach der durch die Buchstaben erhaltenen Anweisung setzen; er vertauscht also nur die bisherige Stütze des bezifferten Basses, der ihm die Harmonie gab, mit einer andern Stütze. Der Zweck, den man dabei hauptsächlich im Auge hat, soll dem Schüler Gelegenheit geben, eine eigene sichere Führung des Basses zu erlernen.

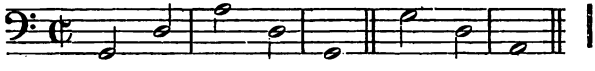
Wir können nicht umhin zu gestehen, dass wir diesen Übungen, welche zur Vorbereitung dienen sollen, einen erheblichen Wert nicht zugestehen, so wichtig wir auch eine gute, sichere Bassführung erachten. Dem begabteren Schüler legen sie einen unnötigen Zwang auf, für den weniger befähigten werden sie eine um so drückendere Fessel, als derartige Aufgaben, wenn der Cantus firmus in einer Mittelstimme liegt, meist schwieriger auszuführen sind als die ersten kontrapunktischen Arbeiten, zu denen der Bass, wenn auch ohne Bezifferung als Anzeige für die Harmonie, noch gegeben wird. Keinesfalls halten wir es geraten oder notwendig, den Schüler lange bei derartigen Übungen aufzuhalten.

Der Schüler hat in Beispielen und Aufgaben der Harmonielehre Gelegenheit gehabt zu sehen, dass der Bass, der den Accord bestimmen und tragen muss, mehr als jede andere Stimme beweglich geführt wird, dass er häufig Sprünge ausführen muss, die im Sopran nicht melodisch wären, und die in den Mittelstimmen nicht zu machen sind, da sie, durch die äusseren Stimmen eingeengt, den Raum dafür nur selten bieten.

Die früher gegebenen Bässe zeigten, dass, den Orgelpunkt ausgenommen, der Bass nur dann liegen blieb, wenn dies zur Vorbereitung der Dissonanz eines Sekundaccordes oder Vorhaltes, allenfalls auch des Terzquartaccordes eines Septimenaccordes der siebenten Stufe diente, ferner, dass der Sprung aufwärts in ein übermässiges Intervall nicht vorkam. Ebensowenig kamen Sprünge in die grosse Septime vor; dagegen konnte man den Sprung aufwärts in die kleine und verminderte Septime finden, sofern die beiden das Intervall bildenden Töne ein und demselben Accorde angehörten. Der Sprung in die verminderte

Septime abwärts ist leicht zu treffen und darum auch beim Harmoniewechsel zu gestatten.*) Dagegen sind Sprünge, die an sich leicht zu treffen sind, dann verboten, wenn sie, in gewissen Fällen wiederholt, Intonationsschwierigkeiten bereiten, wie dies bei der Folge von zwei Quintsprüngen in jeder Richtung und bei zwei Quartsprüngen abwärts der Fall ist.

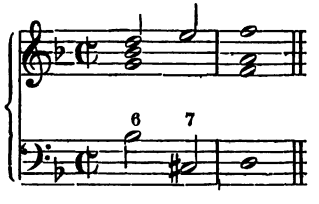
85. schlecht.



Dergleichen Sprünge hat der Schüler in den zur Analyse erhaltenen mustergültigen Beispielen ebensowenig gesehen, als in den ihm zur Ausarbeitung gegebenen bezifferten Bässen. Zwei Quartsprünge nach oben sind aber keineswegs unmelodisch und können im Basse, ja selbst im Sopran leicht gesungen werden.**) Auch die Aufeinanderfolge von Quint- und Quart-Sprung oder Quart- und Quint-Sprung bietet keinerlei Schwierigkeit dar.

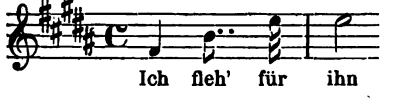
---

*) Z. B.



**) Es ist unschwer, eine grosse Anzahl von Beispielen als Beleg dafür anzuführen. Wir geben nur zwei, die wir als allgemein bekannt voraussetzen dürfen. Richard Wagner schreibt im Finale des zweiten Aktes von »Tannhäuser«:

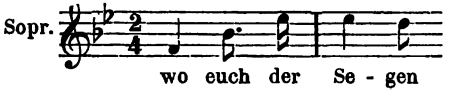
Elisabeth *Adagio.*



und ferner:

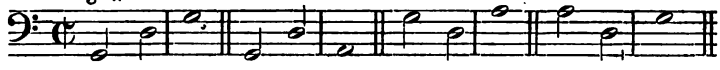
Lohengrin Akt III, Scene I.

Braut-Chor.



Eine Melodie wie die des Brautchors würde schwerlich so populär geworden sein, wenn sie unmelodische Schritte enthielte.

86. gut.



Auf die melodische Bildung der Sopranstimme so viel als thunlich Rücksicht zu nehmen, soll der Schüler bereits bei den Arbeiten in der Harmonielehre gelernt haben. Was die Mittelstimmen anlangt, so werden diese, falls nicht eine derselben den Cantus firmus giebt, nach wie vor möglichst ruhig und gebunden zu führen sein. Die selbständigere Führung einer Mittelstimme kann erst im dreistimmigen Satze angestrebt werden; dann hat sie aber auch mehr Raum zu freierer Bewegung zwischen den beiden äusseren Stimmen. Erst im doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkte muss eine Mittelstimme zu voller Selbständigkeit ausgebildet werden, weil sie alsdann, je nach der einen oder andern Versetzung, auch äussere Stimme wird. Dann muss sie sich zur melodieführenden Oberstimme wie zur grundlegenden Bassstimme geeignet erweisen.

§ 28. Wir beginnen die ersten kontrapunktischen Arbeiten im vierstimmigen*) Satze; der Schüler erhält einen Bass als Cantus firmus und soll nach eigener freier Wahl der Harmonie die oberen Stimmen dazu nach den in der Harmonielehre erhaltenen Regeln der Accordverbindung setzen. Die erste und wichtigste Rücksicht ist darauf zu nehmen, dass die Verbindung der Accorde eine natürliche sei. Es ist am besten solche Canten zur Bearbeitung zu geben, die, sich ausschliesslich innerhalb einer Tonart bewegend, nicht modulieren und zu modulatorischen Verbindungen keinen Anlass geben. Der Schüler ist

*) Wir weichen hier von dem Wege Anderer ab, welche die kontrapunktischen Arbeiten im zweistimmigen Satze beginnen lassen, und thun dies aus folgendem Grunde. Der Schüler hat bislang seine Aufgaben im vierstimmigen Satze gearbeitet, er ist mit der Natur desselben vertraut und hat, indem er die Harmonien kennen und verbinden lernte, bereits nach kontrapunktischen Grundsätzen die Stimmen geführt. Er hat im Grunde genommen die kontrapunktische Sprache — wenn wir uns eines Gleichnisses bedienen dürfen — bereits soweit kennen gelernt, wie das Kind seine Muttersprache, bevor es zur Schule geschickt wird.

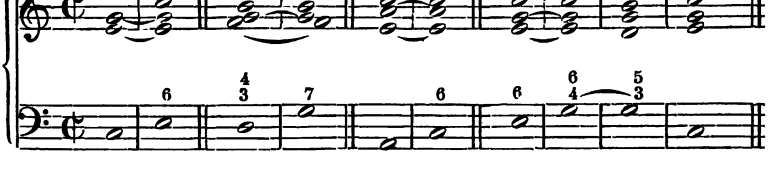
Dagegen ist der zweistimmige Satz dem Schüler etwas ganz Neues, Fremdes; er muss erst lernen mit zwei Stimmen drei- und vierstimmige Accorde durch ihre wesentlich hervortretenden Intervalle anzudeuten, sie derart zu kennzeichnen, dass sie verstanden werden können. Wir halten es darum für zweckmässiger, den gleichen Kontrapunkt, Note gegen Note, im vierstimmigen, dem Schüler bereits bekannten Satze zu beginnen.

anzuweisen, sich jeder modulatorischen Accordverbindung so lange zu enthalten, bis er späterhin Canten erhalten wird, die, in sich modulierend, ihn dazu nötigen. Innerhalb der natürlichen und alterierten Dreiklänge und Septimenaccorde einer Tonart sind so viele ungezwungene Accordverbindungen möglich, dass der begabte Schüler zu geschraubten, gesuchten und unnatürlichen, selbst bei mehrfacher Bearbeitung desselben cantus im gleichen Kontrapunkte, zu greifen nicht nötig hat. Den ausserordentlichen Reichtum unseres Harmoniesystems erkennt der Schüler am besten und gründlichsten, wenn er bei seinen ersten kontrapunktischen Arbeiten nur ungezwungene, natürliche Verbindungen der Tonleiter angehörenden Accorde aufsuchen und anwenden lernt.

Nachdem dergleichen Arbeiten zu gegebenem Basse genügend gefertigt sind, soll man den cantus firmus in den Sopran legen. Hier ist nun dem Schüler die notwendige Anleitung zu einer guten Bassführung zu geben; man muss ihn darauf aufmerksam machen, dass auch im Basse eine unnötig sprungweise Führung thunlichst zu vermeiden sei, dass auch diese Stimme, sofern es möglich ist, stufenweise gehen soll. Denn das eigentliche Wesen des Kontrapunkts ist melodischer Natur; darum ist die diatonische (stufenweise) Bewegung besser als die sprungweise. Da jede Note des Cantus firmus ihre bestimmte Harmonie erhalten soll, so ist der Vorhalt in allen Stimmen ausgeschlossen; der Bass kann daher nur dann während zweier Takte auf demselben Tone liegen bleiben, wenn er im ersten Takte Vorbereitung für einen im zweiten einzuführenden Sekundaccord (gelegentlich auch Terzquartaccord) wird.*)

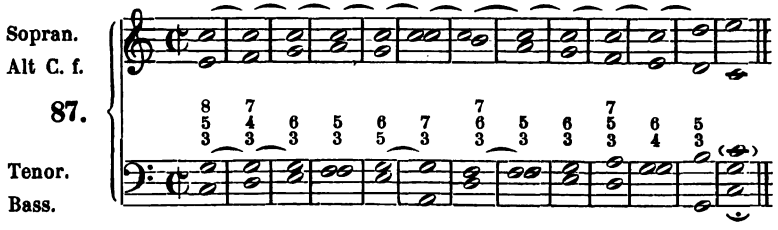
Beträchtlich schwieriger wird die Bearbeitung eines Cantus firmus, wenn dieser einer der Mittelstimmen zugeteilt ist. Der Schüler hat dann sein Augenmerk dahin zu richten, dass der Sopran auch in diesem Falle eine melodisch gut gebildete Stimme

*) Man kann jedoch dieselbe Harmonie durch zwei Takte zuweilen behalten; z. B.



In der Kadenz am Schlusse des Satzes kann der Bass ebenfalls liegen bleiben.

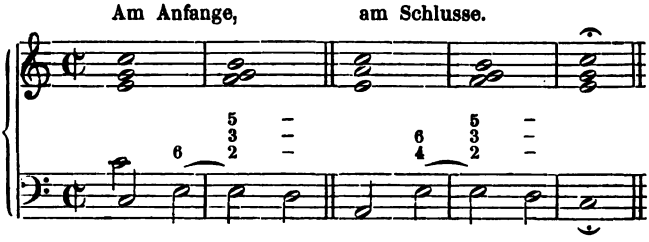
wird. Diese höchste Stimme ist nun zwar nicht mehr die souveräne, der sich die tieferen Stimmen als begleitende und harmoniegebende unterzuordnen haben; sie darf aber trotzdem nicht wie eine Mittelstimme behandelt werden, obschon der Cantus firmus, im Alt oder im Tenor liegend, die Hauptmelodie giebt. Der Sopran hat immerhin noch genügend Raum zu freierer Bewegung, da er durch keine über ihm stehende Stimme eingeengt ist. Darum soll er nicht länger als höchstens während dreier Takte auf einem Tone festgehalten werden. Ausgenommen dann, wenn er, einem Orgelpunkte im Basse gleich, eine liegende Stimme bilden soll. Eine solche ist zuweilen am Schlusse des Satzes, seltener zu Anfang und niemals in der Mitte desselben zu geben. In diesem Falle darf auch die Entfernung einer Mittelstimme vom Sopran oder von der andern Mittelstimme den Raum einer Oktave bis zu einer Decime oder Duodecime überschreiten; dies darf jedoch nicht andauernd geschehen; z. B.



§ 29. Die erste bewegtere Ausbildung einer Stimme mit zwei Noten gegen eine Note des Cantus firmus giebt derselben rhythmische Gegensätzlichkeit gegen die andern Stimmen. Man beginnt mit der Bewegung im Basse und legt den Cantus firmus zuerst in den Sopran, späterhin in den Alt oder Tenor. Da der Bass nur Noten der Harmonie geben und von einem Takte zum andern nicht gebunden werden darf, so ist der Vorhalt und jede andere Bindung ausgeschlossen. Es darf jedoch zuweilen am Anfange eines Satzes, wo die Bewegung mit zwei Noten noch nicht in Fluss gekommen ist, also vom ersten zum zweiten Takte, ein sprungweise vorbereiteter Vorhalt stehen; auch kann derselbe durch eine ganze Note vorbereitet werden, da der erste Takt des Satzes eine Bewegung nicht zu erhalten braucht. Auch der vorletzte Takt kann einen (gut, d. i. sprungweise vorbereiteten) Vorhalt, der an dieser Stelle gleichsam ein natürliches Ritardando giebt, erhalten. In den meisten Fällen werden Vorhalte nur vor der Terz eines Accordes zu geben sein; immerhin aber wäre

gelegentlich auch ein Vorhalt vor der Quinte eines Septimenaccordes möglich; z. B.

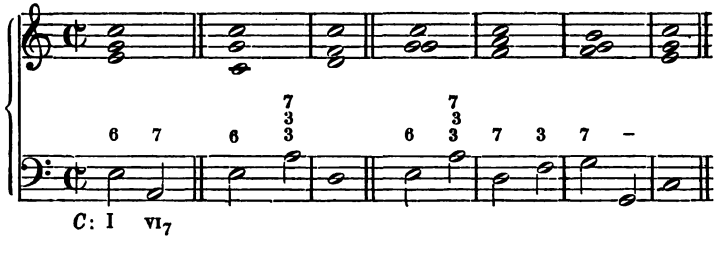
88.



Der Schlusstakt erhält keine Bewegung.

Von durchgehenden Noten ist nur die aus der Oktave des Grundtons nachschlagende Septime gestattet; sie muss alsdann weitergehend sich regelrecht stufenweise abwärts auflösen. In Moll ist nur die kleine Septime der abwärts gehenden melodischen Tonleiter gestattet. Der Sprung in die kleine und verminderte Septime aufwärts innerhalb desselben Taktes, demnach innerhalb derselben Harmonie, ist gestattet. Man kann auch aus dem Grundton eines Sextaccords zum Grundton eines Septimenaccordes springen; die oberen drei Stimmen geben dann die andern Intervalle des Septimenaccordes entweder vollständig oder ohne Quinte. Der Sprung aus dem Grundtone des Septimenaccordes in den eines Dreiklangs ist ebenfalls gestattet.

89.



Der Oktavsprung des Basses im vorletzten Takte bereitet in bestimmter Weise den Schluss des Satzes vor; eben dieser Wirkung halber ist er bei dem Accorde der Dominante inmitten des Satzes zu vermeiden, wenn der Accord der Tonika darauf folgt; dagegen ist ein Oktavsprung bei anderer Harmonie mitten im Satze aufwärts wie abwärts gelegentlich zu gestatten, auch kann im ersten Takte der Grundton des Dreiklangs der Tonika

in die Oktave springen. Diese Sprünge können ebensowohl auf- wie abwärts gemacht werden.

Da die zweite, nachschlagende Note im Takte nur eine nebensächliche ist, so werden Oktavparallelen, welche bei Auslassung derselben von der ersten Note des einen Taktes zur ersten des folgenden Taktes entstehen müssten, wie offene zu betrachten sein, es müsste denn, wie in Beisp. 89, die nachschlagende Note eine wesentlichere accordliche Bedeutung gewinnen.

Für die Bewegung der drei oberen Stimmen kommen neben den für den Bass bereits bekannten Mitteln noch der Vorhalt und die Bindung einer harmonischen (zwei Accorden angehörenden) Note zur Verwendung; das beste derselben ist der Vorhalt. Die Arbeiten sind in nachstehender Reihenfolge vorzunehmen. Zum Cantus firmus im Basse zuerst den Sopran mit zwei Noten gegen eine des Cantus firmus, dann ebenso den Alt, später den Tenor. Man wiederhole die Übung für Alt und Tenor mit dem Cantus firmus im Sopran. Zuletzt lege man den Cantus in den Alt und zwei Noten in den Tenor und umgekehrt.

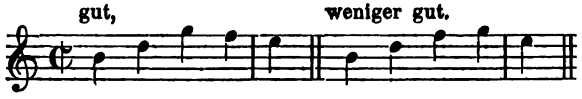
Ist auf diese Weise jede Stimme allein mit der Bewegung von zwei Noten ausgebildet worden, so wird es dem Schüler leicht, zu einem Cantus, der in jede Stimme gelegt wird, die Bewegung abwechselnd aus der einen in eine andere Stimme in demselben Satze übergehen zu lassen. Auch können zeitweilig zwei und zuweilen sogar drei Stimmen an der Bewegung gleichzeitig teilnehmen. Man muss sich aber hüten, den Satz mit mehreren bewegten Stimmen zu überladen, weil alsdann der Cantus nicht mehr genügend hervortritt; auch giebt gerade die in den einzelnen Stimmen wechselnde Bewegung dem Satze einen besonderen Reiz.

§ 30. Setzen wir vier Noten gegen eine der Harmonie in eine Stimme, so erhält sie einen brillanten, konzertierenden Charakter. In dieser Bewegung können wir zwischen zwei harmonische Noten auch durchgehende setzen. Nur die erste Note eines jeden Taktes muss eine rein harmonische sein; Wechselnoten, die, auf den ersten Taktteil fallend, wie ein langer Vorschlag der reinen harmonischen Note vorangehen, müssen darum hier ausgeschlossen bleiben. Derartige Wechselnoten gleichen im Klange einem nicht vorbereiteten Vorhalte und sind für die einfachen Formen des Kontrapunkts nicht zu empfehlen; bei den schwierigeren, komplizierten Arbeiten des Kanons und der Fuge sind sie mitunter nicht zu entbehren.

Die alten Theoretiker lehrten diese Art des Kontrapunkts so, dass auch auf den zweiten Taktteil des Alla-Breve-Taktes (also auf das dritte Viertel) eine rein harmonische Note gesetzt werden musste. Wir können einen triftigen Grund für eine derartige Beschränkung in den Werken der Klassiker nicht finden.

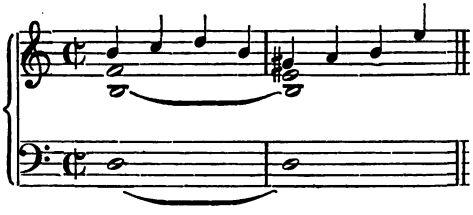
Da die Bewegung eine laufende ist, so können wir einen Vorhalt nur sehr selten, eine Bindung gar nicht setzen, weil beide, dem Charakter der Bewegung entgegen, sie störend unterbrechen. Figuren, welche drei Noten eines Accordes geben, sind gestattet; die dritte und vierte Note müssen aber schrittweise gehen. Auch sind vier Noten eines Septimenaccordes in einem Takte gestattet, wenn das dritte Viertel als die Oktave zur Septime im vierten Viertel abwärts geht:

90.



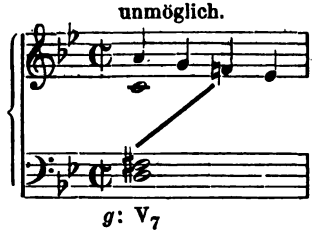
Der Übergang der bewegten Stimme von einem Takte zu einem andern vermittelt sich schrittweise am besten und natürlichsten. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, dass ein Sprung vom vierten Viertel eines Taktes zum ersten des folgenden zu verbieten sei, oder dass derselbe ängstlich vermieden werden müsse; Sprünge werden im allgemeinen inmitten des Taktes besser zu geben sein. In dem Falle aber, dass der Bass durch zwei Takte liegen bleibt, ist ein Sprung über den Taktstrich sogar zu empfehlen; z. B.

91.



Für die stufenweise Bewegung ist in Moll nur die melodische Tonleiter auf- und abwärts zu verwenden. Selbstverständlich sind aber Töne zu vermeiden, die der darzustellenden Harmonie direkt widerstreben; z. B.

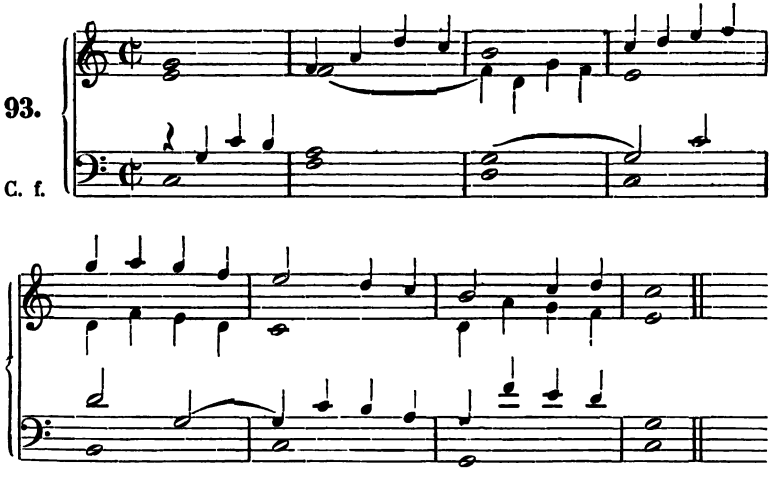
92.



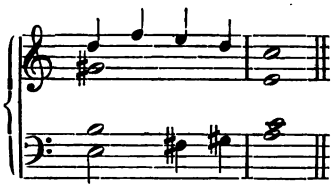
Die Arbeiten werden in derselben Reihenfolge wie die früheren bei der Bewegung von zwei Noten gegen eine der Harmonie zu fertigen sein. Mehr als zuvor muss hier bei den letzten Arbeiten mit in den Einzelstimmen abwechselnder Bewegung vor Überladung des Satzes mit mehreren gleichzeitig bewegten Stimmen gewarnt werden; ab und zu werden zwei, auch drei Stimmen recht wohl an der Bewegung teilnehmen können, doch darf dies nicht andauernd geschehen. Die durch eine Septime unterstützte, von ihr getragene None kann frei eintreten. Nachahmungen von Figuren in verschiedenen Stimmen sind besonders für diese Art des verzierten Kontrapunkts zu empfehlen; z. B.

93.

C. f.



Figuren, die innerhalb dieser Töne die ganze Note nur umschreiben, dürfen nicht in mehreren Takten aufeinander folgen. Derartige Geschmacklosigkeiten wird der intelligente Schüler auch ohne besonderes Verbot vermeiden. Der Querstand ist hier anstandslos gestattet; z. B.

94. 

Als letzte Aufgabe in dieser Art des einfachen Kontrapunkts hat der Schüler je einen Cantus firmus Note gegen Note, danach mit zwei Noten gegen eine des Cantus in wechselnden Stimmen und schliesslich ebenso mit vier Noten zu bearbeiten. Derselbe Cantus muss in jede Stimme gelegt werden, so dass zu einem Cantus zwölf Beispiele zu arbeiten sind. Die Canten müssen in Dur und Moll gegeben werden.

§ 31. Der dreistimmige Satz wird im gleichen Kontrapunkte nur wenig in der Praxis gebraucht. Da der vierstimmige Accord nicht vollständig mit allen seinen Intervallen gegeben werden kann, so erscheint der Satz in der Harmonie dünner und weniger wirkungsvoll. Die freiere Bewegung der einen Mittelstimme kann diesem Übelstande nicht genügend abhelfen; wohl aber ist hier Gelegenheit geboten, sie melodisch selbständiger zu bilden. In vielen Fällen ist man zu sprungweiser Führung der Mittelstimme genötigt, um die Harmonie kenntlich zu machen. Man wird die Stimme deshalb nicht in derselben Weise führen dürfen wie im vierstimmigen Satze. Bei Sprüngen auf- und abwärts muss man jedoch verdeckte Quinten- und Oktavenparallelen sorgfältig vermeiden. Derartige Fortschreitungen treten in dem durchsichtigeren dreistimmigen Satze viel auffälliger hervor als im vierstimmigen. Der Satz kann im Einklange beginnen und ebenso schliessen.

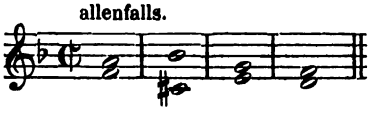
Interessanter wird die Arbeit, wenn in eine und später in zwei Stimmen teils abwechselnd, teils gleichzeitig zwei Noten gegen eine des Cantus firmus gesetzt werden. In diesem Falle wird die Harmonie durch die zweite nachschlagende Note vervollständigt. Zierlicher und feiner noch wird sich die Arbeit gestalten, wenn schliesslich vier Viertel gegen eine des Cantus firmus gesetzt werden; dieser ist bei allen Aufgaben in eine jede Stimme zu legen. Schliesslich werden wiederum zu einem Cantus firmus neun Bearbeitungen derart zu fertigen sein, dass derselbe zuerst im gleichen Kontrapunkte, dann mit zwei Noten gegen eine des Cantus und zuletzt mit vier Noten in den Stim-

men teils gleichzeitig, teils wechselnd bearbeitet wird. Derselbe Cantus muss ebenfalls einer äusseren und der Mittelstimme zugeteilt werden. Die Bewegung aller drei Stimmen in gleicher Richtung ist nur bei den Sextaccorden der ersten und siebenten Stufe auf- und abwärts gestattet.

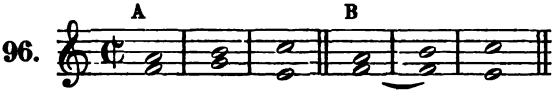
§ 32. In unserer heutigen, an eine volle, reiche Harmonie gewöhnten Zeit ist ein zweistimmiger, in strengem kontrapunktischen Stile geführter Satz für Singstimmen nicht wirksam. Instrumental — für Klavier, für zwei Violinen etc. — ist er, zumal im bewegten Kontrapunkte, von besserer Wirkung, weil man alsdann durch die Figuren in den Stimmen die Harmonie ergänzen, sie gleichsam in der Fläche ausgebreitet darstellen kann. Ein kurzes zweistimmiges Sätzchen im ungleichen Kontrapunkte für Singstimmen kann auch inmitten eines mehrstimmigen vokalen Satzes gute Wirkung machen. Es bietet dem Hörer, dessen Ohr durch das Verfolgen mehrerer kontrapunktisch geführter Stimmen ermüdet ist, einen willkommenen Ruhepunkt und wird darauf, wenn es nicht weit ausgedehnt ist, z. B. in einer vier- oder fünfstimmigen Fuge, als Zwischensätzchen an der rechten Stelle stehen.

Nach den Regeln der Alten soll ein zweistimmiger Satz im Einklange beginnen und schliessen. Wir erlauben heutzutage, dass die obere Stimme mit der Terz, allenfalls auch mit der Quinte, anfängt, die untere mit der Terz der Tonika schliesst. Auch die Folge von zwei grossen Terzen war früher verpönt. Der Grund dafür ist nicht stichhaltig; auch finden wir derartige Folgen bei den alten klassischen Komponisten. Wir sehen nicht ein, warum bei den sehr beschränkten Mitteln des zweistimmigen Satzes auch die Folge von zwei grossen Terzen verboten sein solle, zumal wir durch die Tonika und die Terz den Dreiklang am besten anzeigen können. Konsequentermassen müsste dann auch die Folge von zwei kleinen Sexten untersagt werden. Da nun im zweistimmigen Stile des gleichen Kontrapunkts die vollkommenen Konsonanzen der reinen Quarte, Quinte, Oktave und des Einklanges inmitten des Satzes nicht vorkommen dürfen, und von den unvollkommenen nur die der grossen und kleinen Terzen und Sexten und die Dissonanzen der übermässigen Quarte und verminderten Quinte gestattet werden können, so wird die Arbeit auf wenige Intervalle beschränkt. Von den Septimen ist auch die verminderte und deren Umkehrung, die übermässige Sekunde, falls sie sich in eine vollkommene Konsonanz auflösen, nicht zu benützen und nur gelegentlich zu verwenden.

allenfalls.

95. 

Aber auch die kleine Septime und grosse Sekunde eignen sich wenig für den zweistimmigen Stil und können im verzierten Kontrapunkte wohl inmitten eines Taktes, seltener am Anfange eines solchen stehen. Um nicht missverstanden zu werden, bemerken wir hier, dass, wenn wir auch die Folge von zwei grossen Terzen nicht verbieten, wir dieselbe aber auch nicht etwa empfehlen wollen, und wir würden in Beisp. 96 die Wendung bei B der von A vorziehen.

96. 

Eine durch mehrere Takte fortgesetzte Bewegung in Terzen oder in Sexten muss vermieden werden, weil die Bewegung dann zu andauernd in gerader Richtung geht. Dies widerspricht aber dem Begriffe »Kontra-Punkt«. Von Vorhalten sind die der None vor der Oktave, der Quinte vor der reinen Quarte und der Sexte vor der reinen Quinte ausgeschlossen. Die beiden letztgenannten Vorhalte sind nur von der übermässigen Quarte oder verminderten Quinte zu gebrauchen. Ohne Vorhalt wird man diese Intervalle zumeist nur in Gegenbewegung eintretend verwenden können.

Wenn wir auch den Arbeiten im zweistimmigen Satze einen besonderen Wert für kompositorische Zwecke nicht beilegen, so muss dieser Stil aber doch schon deshalb geübt werden, weil nur in ihm die ersten Aufgaben im doppelten Kontrapunkte, im Kanon und in der Fuge gelehrt werden können.

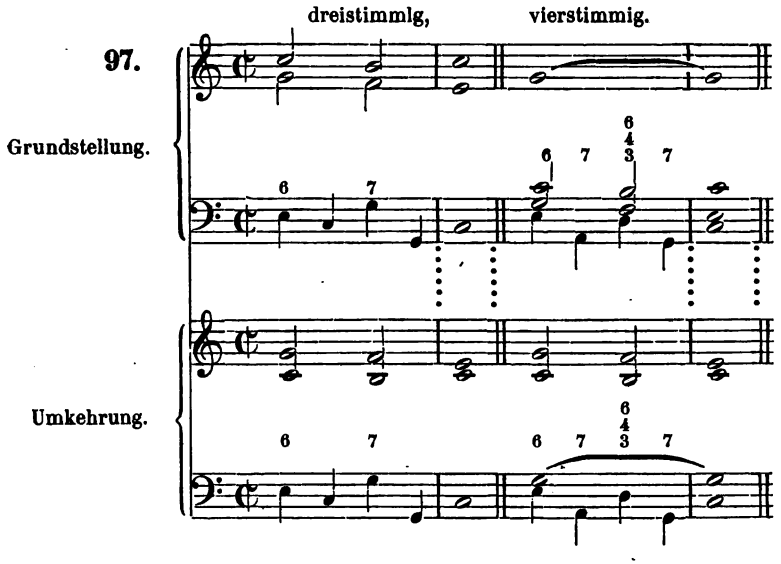
§ 33. Jeder kontrapunktisch korrekt gearbeitete zweistimmige Satz ist ein doppelt kontrapunktischer, wenn die beiden Stimmen sich nicht weiter als eine Oktave voneinander entfernen. Man kann alsdann beliebig die obere Stimme eine Oktave unter die ursprünglich untere versetzen, so dass die letztere Oberstimme wird, oder umgekehrt die untere über die obere Stimme eine Oktave höher schreiben. Wenige Arbeiten genügen dafür. Zum Unterschiede von den früheren Aufgaben ist es gut, den Cantus firmus von nun ab nicht mehr in Noten von gleichem Werte zu geben. Ein solcher weniger steif gebildeter Cantus

giebt durch seine wechselnden Rhythmen Veranlassung, auch den Kontrapunkt rhythmisch interessanter zu gestalten. Man wird vermeiden, den Cantus und den Kontrapunkt in Noten von gleichem Werte zu führen und vielmehr, soweit es thunlich ist, den Stimmen auch rhythmische Gegensätzlichkeit verleihen, wie es das eigentliche Wesen eines jeden guten Kontrapunkts bedingt. Damit wollen wir jedoch keineswegs sagen, dass nicht gelegentlich auch zwei oder mehrere Stimmen während eines oder allenfalls einiger Takte in Noten von gleichem Werte gehen dürfen; wir wollen nur darauf hingewiesen haben, dass bei der Stimmführung sowohl die melodische wie die rhythmische Gegensätzlichkeit im Auge zu behalten sei.

Im dreistimmigen Satze können die beiden oberen, die beiden unteren und die äusseren Stimmen versetzt werden. Aufgaben dafür müssen — wenn auch zu ein und demselben Cantus — jedesmal andersartig bearbeitet werden, denn es sind dabei verschiedenartige Rücksichten zu beobachten.

Bilden wir einen dreistimmigen Satz für Sopran, Alt (oder Tenor) und Bass, und wollen wir die beiden oberen Stimmen um eine Oktave versetzen, so ist zunächst die Entfernung derselben nicht über eine Oktave auszudehnen, mit dem Soprane nicht näher als bis zu einer Oktave an den Bass zu gehen, zwischen den zu versetzenden Stimmen solche Quartenparallelen zu vermeiden, die bei der Umkehrung reine Quintenparallelen ergeben würden, und im Sopran den Vorhalt 9 vor 8 nur in Doppeloktav-Entfernung zu gebrauchen, so dass er bei der Versetzung in die tiefere Oktave nicht Vorhalt 2 vor 1 werden kann. Der Cantus muss jeder der Stimmen, sowohl einer der zu versetzenden, wie dem bei diesen Aufgaben nicht zu versetzenden Basse abwechselnd zugeteilt werden. Bei der Bildung der Mittelstimme muss jederzeit die Rücksicht beobachtet werden, dass sie eine gute melodische Oberstimme werden kann, sobald bei der Umkehrung die obere Stimme als Mittelstimme unter ihr zu stehen kommt.

Ältere Lehrbücher verbieten im doppelten Kontrapunkt der Oktave alle Arten von Quartenfortschreitungen, wir sehen aber nicht ein, warum in einzelnen Fällen die auf die reine Quarte folgende übermässige bei sonst guter, natürlicher Stimmführung verboten sein sollte, da bei der Versetzung der Stimmen diese die Folge einer reinen und einer verminderten Quinte ergeben; z. B.



Man soll denselben Cantus firmus auch bei der Versetzung der beiden unteren Stimmen beibehalten; diese Aufgaben müssen aber neu bearbeitet werden, denn es treten nunmehr noch andere Rücksichten dazu. Der Vorhalt 9 vor 8 kann in keiner Stimme gebraucht werden, die Mittelstimme, welche bei der Versetzung den Bass zu geben hat, muss mit besonderer Achtsamkeit so gebildet werden, dass die Quinte der konsonierenden Dreiklänge auf den guten Taktteil nur vorbereitet, bei andern Taktteilen nur als durchgehende Note vorkommt, weil die bei der Umkehrung sonst entstehenden Quartsextaccorde schlechte Wirkung machen würden. Dieselbe Rücksicht ist auf den Sopran zu nehmen, wenn wir in abermals neuen andern Bearbeitungen den Sopran und Bass die Stellung tauschen lassen.

Bei dieser dritten Art der Bearbeitung brauchen wir weniger Rücksicht auf die hierbei in ihrer ersten Stellung auch bei der Umkehr verbleibenden Mittelstimme zu nehmen. Nur dann, wenn aus besonderen Gründen die Versetzung in der Weise vorgenommen werden soll, dass der Alt bei der Umkehrung den Bass geben muss, wird er auch dementsprechend gebildet werden müssen.

§ 34. Wenn der Satz vierstimmig gebildet wird, so haben wir neben den beiden zu versetzenden Stimmen zwei freie, die

bei der Umkehrung nicht mit versetzt werden. Es sind sechs Aufgaben zu stellen; man beginnt mit der leichtesten, d. i. die Versetzung von Sopran und Tenor. Hierzu, wie zu allen folgenden Arbeiten müssen mehrere Canten sorgfältig ausgearbeitet und die Umkehrung der Beispiele ausgeschrieben werden, bevor man zur zweiten Aufgabe, der Versetzung von Sopran und Alt, übergeht. Die Arbeit ist schwieriger, weil die Stimmlage nicht so entsprechend ist, wie zwischen Sopran und Tenor. Man muss darum, wenn die ganze Aufgabe bei der Umkehrung nicht in eine andere Tonart transponiert werden soll, Sopran und Alt so setzen, dass eine jede der beiden Stimmen den Part der andern übernehmen kann, sobald die eine oder die andere um eine Oktave versetzt wird. Die dritte Aufgabe würde die Versetzung der Mittelstimmen betreffen. Bei der vierten Aufgabe, der Versetzung von Tenor und Bass, ist im Tenor die Einführung der Quinte der konsonierenden Dreiklänge sorgfältig zu beachten (vergl. § 33). Dieselbe Rücksicht ist in der fünften Aufgabe, die Versetzung der äusseren Stimmen, bei der Bildung des Soprans zu nehmen. Obwohl bei der Versetzung von Alt und Bass die Lage der Stimmen entsprechend ist, so ist diese Aufgabe dennoch die schwierigste, und man kann sie darum nur zum Schluss des doppelten Kontrapunkts im vierstimmigen Satze geben.

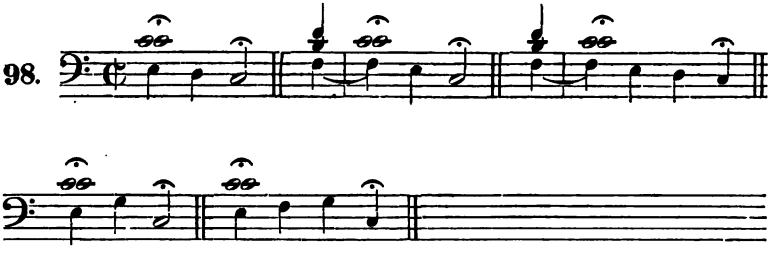
Bei allen diesen Arbeiten muss der Cantus firmus einmal, und zwar zuerst in eine der zu versetzenden Stimmen, später in je eine der freien Stimmen gelegt werden. Da nun ein und derselbe Cantus firmus in allen sechs Aufgaben bearbeitet werden soll, so sind für jeden Cantus 18 Arbeiten zu fertigen.

§ 35. Der dreifache Kontrapunkt im dreistimmigen Satze ist die Grundlage für die strenge drei- und vierstimmige Fuge; die Übungen darin sind sehr zu empfehlen. Die Grundstellung eines solchen Kontrapunkts muss derart gearbeitet sein, dass sie in fünf Umkehrungen dargestellt werden kann. Deshalb darf keine der Stimmen sich von ihrer Nachbarstimme weiter als bis zu einer Oktave entfernen, da sonst die Umkehrung unvollständig würde. Sobald in der Grundstellung die Entfernung zweier Nachbarstimmen voneinander über eine Oktave ausgedehnt wird, so wird in zwei Umkehrungen eine Kreuzung der Stimmen stattfinden, falls man nicht die übersteigende Stimme vom Anfange der Umkehrung an eine Oktave tiefer schreibt. Gelegentlich ist nun wohl auch eine kurz vorübergehende Kreuzung zu gestatten, wie dies bei der praktischen Anwendung dieser Art des Kontra-

punkts in der Fuge häufig der Fall ist. Eine solche Kreuzung darf jedoch in diesen Arbeiten nur bei konsonierenden, ein und demselben Accorde angehörigen Intervallen stattfinden und keinesfalls andauernd durch zwei oder mehrere Takte gehen. Jede der sechs Stellungen kann als eine Grundstellung oder als eine Umkehrung derselben aufgefasst werden, wie ja auch bei einem Würfel eine jede der sechs Flächen, je nach der Stellung, als die unterste oder oberste oder als seitliche Fläche erscheinen kann.

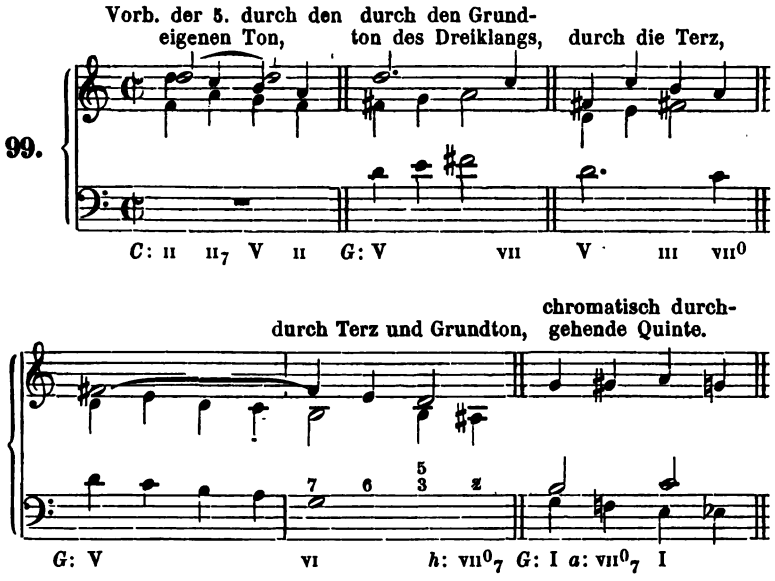
Jede der drei Stimmen muss melodisch selbständig gebildet werden, damit sie in den verschiedenen Umkehrungen ebensowohl Ober- als Mittel- oder Bass-Stimme werden kann. Der Satz kann nur im Einklange oder mit nacheinander eintretenden Stimmen beginnen und muss im Einklange schliessen. Im Schlusstakte darf zu diesem Zwecke eine Stimme nachschlagend zum Einklange führen; z. B.

98.



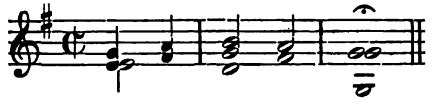
Selbstredend ist bei dieser Arbeit der Vorhalt der None vor der Oktave, sowie die übermässige oder alterierte Sexte, welche bei der Umkehrung die verminderte Terz ergeben müsste, stets zu vermeiden. Die Quinte der konsonierenden Dreiklänge muss sorgfältig vorbereitet werden. Nur in dem Falle, dass sie zwischen zwei andern Noten halbtonstufenweise (chromatische) durchgehende Note ist, kann sie gelegentlich auch auf dem guten Taktteile ohne Vorbereitung gegeben werden. Es genügt für die Vorbereitung der Quinte, wenn bereis ein anderes Intervall des Dreiklangs als harmonischer Ton im Takte vorhanden ist; sie braucht keineswegs stets durch den eigenen Ton vorbereitet zu werden.

99.



In der Schlusskadenz darf die Quinte des Dreiklangs der Tonika, den Quartsextaccord bildend, unvorbereitet (frei) eintreten.

100.



Nachdem man anfangs dem Schüler die Canten zu diesen Arbeiten gegeben, veranlasse man ihn zu eigener, selbständiger Komposition kurzer Sätzchen, welche er im dreifachen Kontrapunkte arbeiten soll. Bei allen diesen Aufgaben ist es gleichgültig, in welche Stimme man zuerst den Cantus firmus legen will, denn in den verschiedenen Umkehrungen wird er in jeder Stimme zweimal erscheinen. Alle Umkehrungen müssen ausgeschrieben werden; dabei wird man Gelegenheit finden, mannigfache Änderungen und Verbesserungen der Grundstellung nachträglich noch vorzunehmen, damit der Satz in allen sechs Stellungen möglichst wohlklingend wird. Dies ist in diesem strengen Stile eine recht schwierige Aufgabe.

Erheblich leichter ist die Arbeit im vierstimmigen Satze. Man giebt dem Basse den Cantus firmus; diese Stimme wird nicht versetzt.[7] Die Bildung der drei oberen Stimmen gestattet den Vorhalt der None vor der Oktave im Tenor in der Grund-

stellung des Satzes, in den andern Stimmen in der doppelten Entfernung, so dass in den Umkehrungen der Vorhalt immer 9 vor 8 bleibt. Die alterierte Quinte des Dreiklangs ist als Durchgangsnote zu gebrauchen.

Bei den verschiedenen Umkehrungen der Grundstellung eines Satzes im dreifachen Kontrapunkte werden Transpositionen in andere Tonarten notwendig, wenn man dabei die Möglichkeit der Ausführung durch Singstimmen im Auge behalten will.

Der vierfache Kontrapunkt in der Oktave bedingt die Führung aller Stimmen in der Weise, dass keine die Entfernung von der Nachbarstimme überschreitet. Der Vorhalt 9 vor 8 ist jederzeit ausgeschlossen, die sorgfältige Vorbereitung der Quinte im Dur- und Moll-Dreiklange, wie alle andern für den doppelten Kontrapunkt zuvor gegebenen Regeln und Hinweise sind hier umsomehr zu beachten, als der Satz in 24 verschiedenen Umkehrungen dargestellt werden kann. Es ist jedoch keineswegs nötig, alle diese Umkehrungen auszuschreiben, da nur in vier derselben jede Stimme den Platz ändert. Diese Stellungen sind:

Sopran,	Alt,	Tenor,	Bass	(Grundstellung).
Alt,	Sopran,	Bass,	Tenor	}
Tenor,	Bass,	Sopran,	Alt	} Umkehrungen.
Bass,	Tenor,	Alt,	Sopran	}

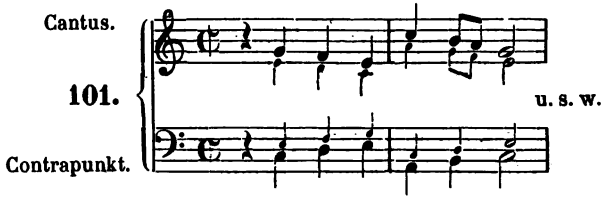
Nachdem der Schüler einige Aufgaben zu einem vom Lehrer erhaltenen Cantus firmus gearbeitet, muss er einen solchen, etwa einem kurzen Fugenthema gleichenden, selbst erfinden und bearbeiten.

§ 36. Beim doppelten Kontrapunkte der Decime müssen zwei Stimmen derart gebildet sein, dass die obere eine Decime (oder Terz) tiefer, oder die untere eine Decime (oder Terz) höher, oder beide zugleich in der angedeuteten Weise versetzt werden, oder auch beide eine Terz oder Decime höher zu bearbeiten sind. Derartige Kontrapunkte werden zweistimmig nur selten Wirkung machen; die Hinzufügung einer oder zweier freier Stimmen ist fast immer bei allen Versetzungen notwendig. Je nach der verschiedenen Art der Versetzung wechseln Dur- und Moll-Tonarten; die chromatische Veränderung einzelner Noten muss alsdann dem Tongeschlechte (Dur oder Moll) gemäss angezeigt werden.

Der doppelte Kontrapunkt in der Decime kommt in der Praxis am seltensten zur Anwendung; er ist schwierig zu arbeiten und wird schon deshalb — wenn nicht meisterlich behandelt —

etwas Steifes und Unnatürliches an sich tragen, weil bei ihm jede gerade Bewegung zwischen den zu versetzenden Stimmen ausgeschlossen ist. Eine solche könnte nur durch die Folge von Terzen und Sexten gegeben werden; diese Intervalle dürfen aber in den beregten Stimmen nicht vorkommen, da sie in der Versetzung Oktaven und Quinten ergeben würden. Eine andere Beschränkung erleiden die kontrapunktierenden Stimmen bei der Einführung der Quarte, die bei der Versetzung Septime wird. Beide Intervalle müssen füglich vorbereitet und abwärts weitergeführt werden.

Obwohl die Übung dieser Art des Kontrapunkts unerlässlich ist, so raten wir doch, den Schüler bei diesen trockenen Arbeiten nicht lange aufzuhalten. Man möge einen passenden Cantus firmus in allen vier Versetzungen mit je einer oder zwei freien Stimmen arbeiten lassen. Das würde neun Bearbeitungen — die Grundstellung mit inbegriffen — ergeben. Diese muss so gegeben werden, dass zur oberen Stimme die untere Terz und zur Unterstimme die obere Terz hinzugefügt wird; z. B.



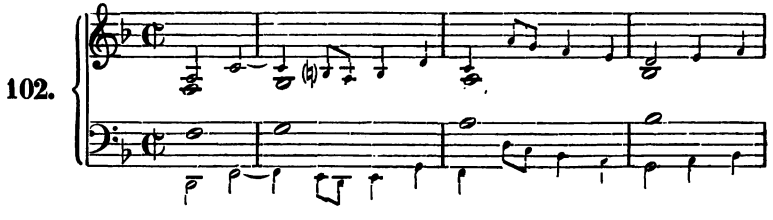
Durch eine derartige Darstellung des Cantus und des Kontrapunkts ist jede Versetzung der Stimme in die Decime (oder Terz) gesichert.

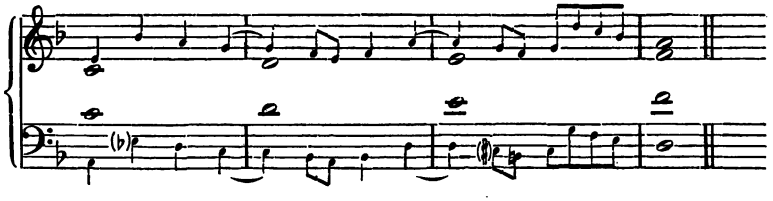
Um dem Schüler ein einschlagendes Beispiel der praktischen Anwendung des Kontrapunkts der Decime vor die Augen zu führen, mag der Lehrer auf die zehnte Fuge in Seb. Bach's »Kunst der Fuge« hinweisen. Von besonderem Interesse sind in diesem Falle die Takte 75—79, 85—89, 103—107 und 115—118.

Leichter zu arbeiten und weit mehr in der Praxis zu verwenden ist der doppelte Kontrapunkt der Duodecime (oder was dasselbe sagt, der Quinte). Hier bedingt nur die Einführung der Sexte insofern Berücksichtigung, als sie sich bei der Versetzung in die Septime verwandelt. So wie dies letztgenannte Intervall muss daher die Sexte vorbereitet werden und, wenn sie unvorbereitet zwischen andern Noten schrittweise durchgeht, sich stufenweise abwärts auflösen.

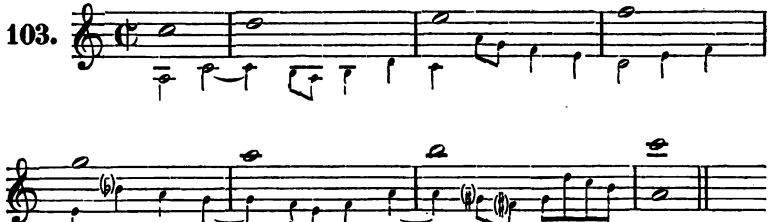
Man muss dem Schüler klarlegen, dass jeder Kontrapunkt, der sich mit dem Cantus firmus in Terzen bewegt, sich auch bei der Versetzung sowohl der einen wie der andern Stimme verwenden lässt. Die Verkleidung der Terzen durch den Vorhalt 4 vor 3 und die Bewegung der kontrapunktierenden Stimme ist dabei notwendig, um eine rhythmische Gegensätzlichkeit zu erzielen. Der Lehrer mag dies an einem recht einfachen Beispiele zeigen, indem er die Durtonleiter in Noten von gleichem Werte als Cantus firmus nimmt.

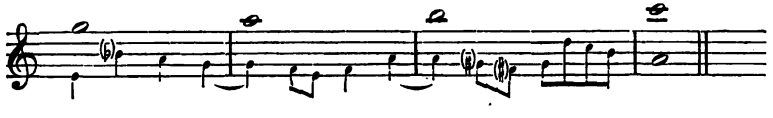
102.





103.





Nur diese beiden in den Beispielen 102 und 103 gezeigten Versetzungen sind möglich mit der einzigen Unterscheidung, dass man bezw. die Stimme nicht um eine Duodecime, sondern um eine Quinte versetzt, um sodann eine oder zwei freie Stimmen bequemer zusetzen zu können.

Vor dem Beginne des Studiums der Imitationen und der Fuge ist es zweckmässig, Aufgaben im einfach kontrapunktischen Satze zu fünf realen Stimmen arbeiten zu lassen. Der Cantus

firmus soll in eine jede der Stimmen gelegt werden. Das Liegenbleiben zweier Stimmen in der Oktave oder im Einklange durch zwei oder mehr Takte ist zu vermeiden. Verdeckte Quinten- oder Oktavenparallelen werden weniger als im drei- oder vierstimmigen Satze hervortreten. Die Arbeiten im gleichen Kontrapunkte sind schwieriger als im verzierten. Man wolle den Schüler nicht allzulange bei diesen Übungen aufhalten. Es genügt, wenn ein oder zwei Canten im gleichen Kontrapunkte in fünf Beispielen gearbeitet werden, wobei der Cantus jeder Stimme zugeteilt wird. Derselbe Cantus ist danach so zu bearbeiten, dass in den andern Stimmen zwei Noten gegen ihn gesetzt werden. Hierzu genügen zwei Beispiele, eines mit dem Cantus in der höchsten Stimme (Sopran I), das andere soll ihn im Bass (Bass II) enthalten. In dieser Weise sollen noch zwei Bearbeitungen mit vier Noten in verschiedenen Stimmen gegen eine des Cantus firmus gefertigt werden; im ganzen also neun Bearbeitungen desselben Cantus.

Da diese Arbeiten ausschliesslich für einen singenden Chor gedacht werden, so ist's notwendig, den Schüler darauf aufmerksam zu machen, wie er sich denselben vorzustellen hat. Es wird wohl selten genug vorkommen, dass in einer Gesangsgenossenschaft die Alt- und Tenor-Stimmen so zahlreich wie die Soprane und Bässe vorhanden sind; diese Stimmen sind meist stärker besetzt. Man wird deshalb die Mittelstimmen durch Teilung nicht noch mehr schwächen wollen, und es ist am besten zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass zu setzen. Wollte man den Bass in Baryton und Bass oder ersten und zweiten Bass teilen, so würde man den Grundbass schädigen, falls man nicht für einen Chor komponiert, der viele schöne Bassstimmen und darunter auch besonders klangvolle tiefe (zweite) Bässe besitzt.

Arbeiten im Satze zu sechs, sieben und acht realen Stimmen möge man erst später nach vollendetem Studium der Fuge aufnehmen.

§ 37. So wie alle vorangegangenen kontrapunktischen Studien sind auch die der strengen Imitationen im Kanon als Vorbereitung für das Studium der Fuge unerlässlich. Wir gehen dabei von der Ansicht aus, dass der Kunstjünger, der die Imitationen in den verschiedenen Formen des Kanons kennen gelernt hat, dieselben sowohl streng als auch um so leichter in freierer Weise bei der Engführung in der Fuge (späterhin bei der thematischen Arbeit in der Komposition grösserer Musiksätze) mit

Geschick und Geschmack anzuwenden wissen wird. Es ist keineswegs nötig, dass der Schüler zu diesem Zwecke Kanons in grösserer Ausdehnung komponiere, wohl aber soll er kurze Sätzchen arbeiten, in denen er in jedem einzelnen die Nachahmung einer Stimme in einem Intervalle, zuerst in gerader, späterhin in entgegengesetzter Bewegung, schliesslich auch in der Vergrösserung und Verkleinerung übt. Es sind nur die beiden, den Kanon bildenden Stimmen im reinen zweistimmigen Stile zu setzen. Die nachahmende Stimme soll der führenden möglichst nahe, spätestens nach zwei Takten folgen. Man thut gut, in jedem Intervalle mehrere Sätzchen in verschiedener Taktart arbeiten zu lassen; in jedem derselben soll die nachahmende Stimme in verschiedener Entfernung von der führenden eintreten. Innerhalb desselben Kanons muss die nachahmende Stimme der führenden stets in der gleichen Entfernung folgen. Um den Schluss mit beiden Stimmen zugleich bilden zu können; wird eine derselben, bezw. beide frei. Die Künstelei des »unendlichen Kanons«, d. i. eines Kanons, dessen Endtakte so gebildet werden, dass sie wieder in den Anfang des Kanons leiten, braucht der Schüler nicht zu üben. Auch andere Spielereien müssiggängerischen Scharfsinnes, wie z. B. den drei- oder vierfachen Kanon, in welchem zwei oder drei Stimmen der führenden in verschiedener Entfernung und in verschiedenen Intervallen folgen, den Doppelkanon, den Rätselkanon, den Spiegelkanon (unendlicher Kanon in Gegenbewegung), den Schlüssel- und Zirkel-Kanon, den vielstimmigen mit sechs, acht und mehr Stimmen, den Doppelkanon in Gegenbewegung, den krebsgängigen Kanon, kurz alle diese mehr oder weniger »geistreichen« Rechenexempel möge man dem Schüler zeigen und erklären; er braucht aber dergleichen nicht zu arbeiten. Dagegen mag er, nachdem er einige Sicherheit in den Nachahmungen erlangt hat, bei Kanons in beliebig zu wählenden Intervallen zu den kanonischen Stimmen eine oder zwei freie kontrapunktische Begleitungsstimmen setzen, um die Arbeiten auf diesem Gebiete weniger dürftig und trocken fertigen zu können; auch mag er einige kleine, sogenannte »Singkanons«, wie sie in den Schulen gesungen werden, zu Textworten arbeiten. Da hierbei die Stimmen nach zwei, vier oder mehr Takten im Einklange nachahmen, so darf der Umfang einer mässigen Kinder-Sopranstimme nicht überschritten werden. Dergleichen Singkanons sind für drei, allenfalls auch vier Stimmen zu arbeiten.

§ 38. Um dem Schüler die Natur eines für eine Fuge geeigneten Themas anschaulich zu machen, ist es gut, wenn man ihm möglichst viel Themen der Fugen von Bach, Händel, Mozart, Haydn, Cherubini, Mendelssohn und anderen Meistern zeigt. Der Schüler wird dann erkennen, dass die Melodie eines Fugenthemas, welche je nachdem in den äussern Stimmen erscheint oder den Mittelstimmen zugeteilt wird, so geartet sein muss, dass sie auch andere melodische Stimmen über, unter und neben sich, selbständig geführt, ertragen kann, dass ihre metrische Gliederung eine andere ist, als die einer souveränen, herrschenden Oberstimme, die nur eine sich ihr unterordnende harmonische Begleitung bedarf. Darum ist schon die Ausdehnung eines Fugenthemas beschränkt; mehr noch ist es sein Umfang nach Höhe und Tiefe, weil es von derselben singenden Stimme abwechselnd eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer intoniert werden soll. Diese Rücksicht ist nun zwar bei einer Fuge für Klavier oder Orgel nicht zu nehmen, dafür legt die Möglichkeit der bequemen, nicht allzu schwierigen Ausführung auf einem Instrumente wiederum eine gewisse Beschränkung auf, die nur bei einer für grosses Orchester geschriebenen Fuge nicht vorhanden ist.

Nachdem der Schüler selbst Fugenthemen erfunden hat, muss er aus den Werken der Klassiker ersehen, wie sie im allgemeinen und in besonderen Fällen zu beantworten sind, wie zur Antwort ein Kontrapunkt gesetzt wird, wie die verschiedenen Gruppen der wechselnden Eintritte von Thema und Antwort durch Zwischensätze verbunden sind, wie eine Engführung des Themas entstanden ist durch strenge oder freie Nachahmung in einem beliebigen Intervalle, in gerader oder entgegengesetzter oder krebsgängiger (rücklaufender) Bewegung, oder in der Vergrösserung oder Verkleinerung, im hinkenden Rhythmus (ritmo zoppo) verändert, ganz oder teilweise, durch zwei oder mehr Stimmen durchgeführt u. s. w.

Zu diesem Zwecke muss der Lehrer eine Anzahl von Fugen analysieren und danach den Schüler Analysen anderer Fugen der Meister machen lassen. Dies soll zuerst an einfachen zwei- oder dreistimmigen Fugen, späterhin an solchen mit einem oder zwei feststehenden Kontrapunkten gearbeiteten Fugen (z. B. Nr. 2 aus dem wohltemperierten Klavier Th. I u. a. m.) geschehen. Darauf mögen Betrachtungen von komplizierteren vier- und fünfstimmigen Fugen, Analysen von Doppelfugen für Klavier, Orgel oder Singstimmen a capella folgen.

Erst nachdem der Schüler auf diese Weise einen klaren

Einblick gewonnen, nachdem er das wahre Wesen der Fuge erkannt, nachdem er gesehen, wie die grossen Meister aus einem Thema, in den verschiedenen Formen der Doppelfuge aus zwei Themen, grossartige, stimmungsvolle Musikstücke gebildet, wie sie mit weiser Ökonomie dasselbe Material in verschiedenen Darstellungen immer wieder verwendet haben, erst nachdem der Schüler so eine praktische Kenntnis der Fuge erlangt hat, erst danach kann er mit Erfolg zu eigenen Arbeiten schreiten.

Man beginnt mit zweistimmigen, für Klavier zu komponierenden Fugen. Da eine bestimmte Modulations-Ordnung für die ganze Fuge nicht aufgestellt werden kann, dies wie die danach entstehende Form der Fuge nicht in festen Zügen vorzuschreiben ist, so muss der Schüler die Arbeiten der Meister als Vorbild nehmen. Betrachtet er z. B. die *e*-moll-Fuge aus dem ersten Teile des wohltemperierten Klaviers, so sieht er zunächst, dass Bach in der melodischen Zeichnung des Themas auch dessen Harmonie ausgedrückt hat, dass der Kontrapunkt zur Antwort auch zur Bildung des Zwischensatzes verwendet ist, dass er als fester Kontrapunkt stets bei den Eintritten von Thema oder Antwort wiederkehrt, dass die Fuge sich in ihrem Verlaufe natürlich organisch entwickelt, dass Modulationen in entfernte Tonarten vermieden sind und nur verwandte und solchen nahestehende Tonarten (*a*-moll und *d*-moll) berührt werden. Wir sehen aus den Fugen der Meister, dass Modulationen in weitentlegene Tonarten selbst bei Kompositionen in sehr grosser Ausdehnung nicht vorkommen, und dass ein Überschreiten eines engen Modulationskreises, als dem Wesen der Fuge nicht entsprechend, jederzeit vermieden ist.

Da eine Fuge für zwei singende Stimmen wirkungslos wäre, so bleibt kein anderes zur Ausführung geeignetes Mittel als das Klavier. Hier kann — wie Bach es in der oben erwähnten Fuge *e*-moll Th. I wohlt. Clav. thut — die Harmonie durch die melodische Zeichnung des Themas angedeutet werden; immerhin aber ist's eine nicht zu unterschätzende Schwierigkeit, eine Fuge im reinen zweistimmigen Stile zu setzen, die mehr als den Eindruck eines trockenen Schulstuben-Exercitiums macht. Bislang konnte es genügen, wenn der Schüler seine Aufgaben insoweit mit Geschick löste, dass er in denselben Sinn für Wohlklang zeigte, dass er natürliche Harmonie-Verbindung gab und einen gewissen Feinsinn bei der Ausarbeitung der gegebenen Canten an den Tag legte. Wohl gab ihm die Erfindung von Kanons Gelegenheit, musikalischen Scharfsinn zu zeigen und zu entwickeln; in diesen

Arbeiten ist aber der Schüler derart beengt, dass ein Entfalten künstlerischer Schaffenskraft nur in sehr geringem Masse möglich sein kann.

Nunmehr aber gilt es zu zeigen, dass alles zuvor Geübte und Gelernte auch wirklich zu praktischem musikalischen Zwecke verwendet werden könne. Wir müssen unsere Anforderungen an den Schüler wesentlich erhöhen. Seither haben wir es nur mit Übungssätzchen der musikalischen Grammatik zu thun gehabt; jetzt aber sollen Musikstücke gebildet werden, die einen Hauptgedanken, ein Thema haben, diesen in geeigneter Form entwickeln und als Ganzes Stimmung erwecken. Selbstverständlich wollen wir unsere Forderungen hier nicht übertrieben hoch gestellt wissen; wir verlangen zunächst nicht etwa weitausgedehnte Musikstücke mit grossen, eigenartigen Gedanken. Der Schüler soll vielmehr erst lernen die Werke der Meister nachbilden. Dies aber darf kein sklavisches Kopieren, kein peinliches Nachformen eines oder mehrerer bestimmter Musterbilder sein. Indem der Schüler recht viele vortreffliche Fugen kennen gelernt hat, wird ihm die Eigenart dieser Gattung von Musikstücken klar geworden sein, und er braucht darum nicht ein oder das andere Musterbild vor Augen zu haben, und soll nicht bemüht sein, dasselbe in ängstlicher Befangenheit nachzubilden.

Der kontrapunktische Stil der Fuge ist viel weniger dem Wandel unterworfen, als der freie; er veraltet nicht. In den Werken der klassischen Meister früherer Zeit sind die Fugen und fugirten Chorsätze heutzutage wie zu ihren Lebzeiten von der grössten Wirkung, während die im freieren Stile der vergangenen Zeit geschriebenen Arien uns im allgemeinen weniger Eindruck machen. Auch die musikalischen Gedanken der Themen in den Fugen unserer zeitgenössischen Meister sind nicht wesentlich verschieden von denen früherer Komponisten und erweisen sich nur, je nach der Begabung und Individualität des einzelnen, als andere, aber nicht als andersartige. Denn der Kreis, innerhalb dessen Fugenthemen zu bilden sind, ist ein verhältnismässig enger. In der Kunst ist aber alles unendlich; es sind trotzdem ungezählte grosse, bedeutungsvolle, erhabene, ernste, wie auch anmutig heitere Fugenthemen erfunden worden, und werden von späteren mit Phantasie und Schöpferkraft Begabten auch fernerhin erfunden werden.

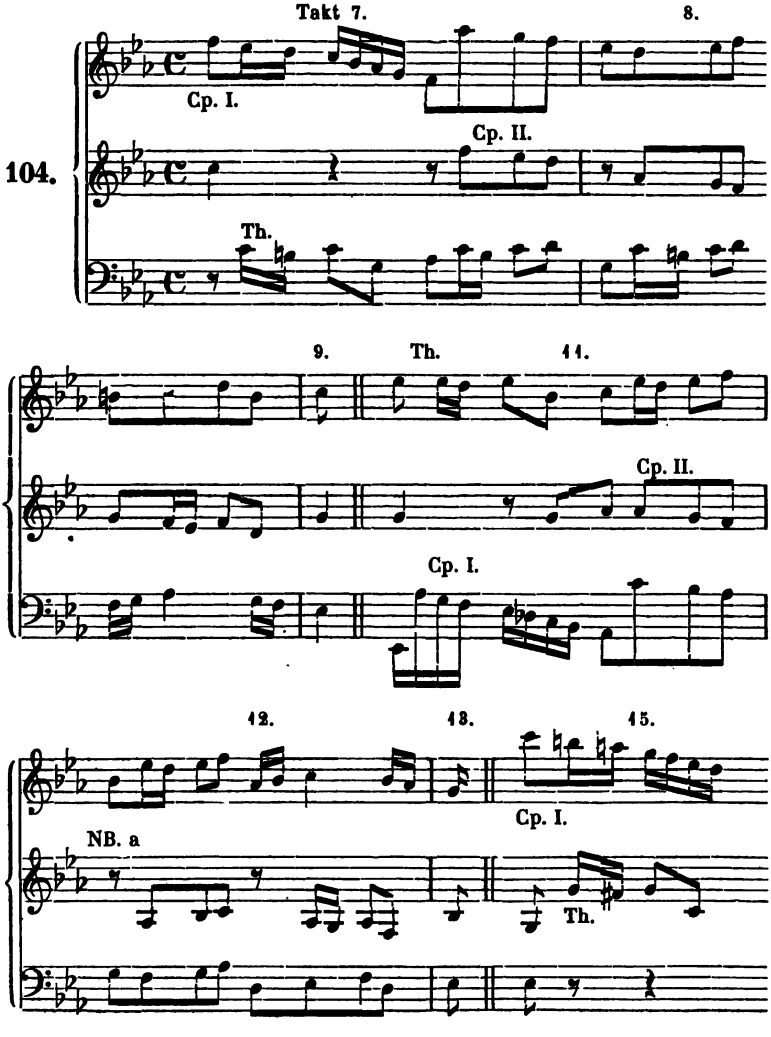
Für den Schüler handelt es sich anfangs nicht darum, besonders grossartige Themen zu erfinden; vor allen Dingen müssen es dem Wesen der Fuge entsprechende, für die Arbeit brauch-

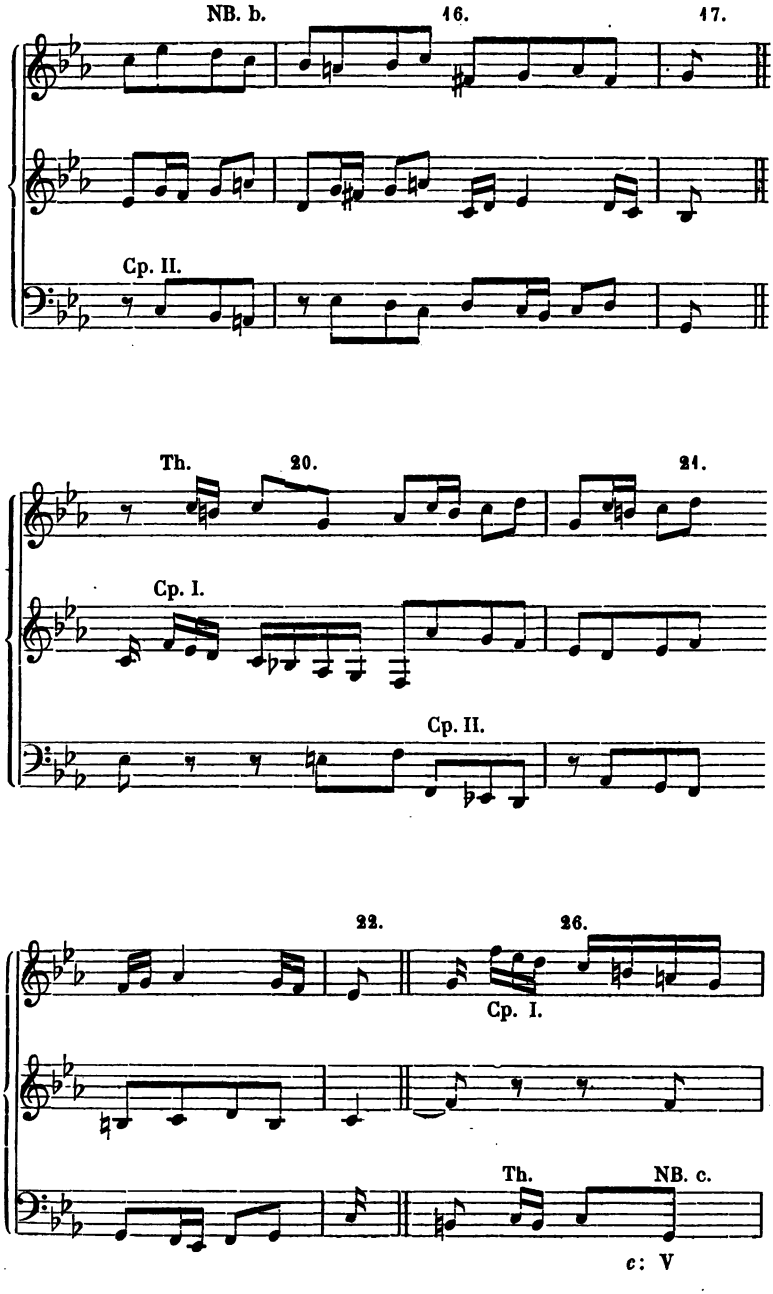
bare sein. In der Art, wie der Schüler ein Thema bearbeitet, wie er den vorhandenen Stoff benützt, in der Modulations-Ordnung, in den die Gruppen der thematischen Eintritte verbindenden Zwischensätzen, in Engführungen des Themas, in Umkehrungen desselben ist Gelegenheit geboten, Phantasie, Erfindung, künstlerischen Feinsinn und Geschmack, Sinn für formale Gestaltung, für die gesunde, natürliche Anordnung des Ganzen an den Tag zu legen; das kann auch schon in der durch den Stil beschränkten zweistimmigen Fuge bis zu einem bestimmten Grade bethätigt werden. Man wolle darum nicht eilfertig über diese Übung hinweggehen und dagegen anführen, dass die Fuge doch eigentlich einen polyphonen (vielstimmigen) Charakter habe und darum für den zweistimmigen Satz nicht geeignet sei. Das trifft allerdings — wie schon oben bemerkt — für den Vokalsatz zu, für den Klaviersatz aber nicht, wie viele zweistimmige Fugen und Fughetten der Meister zur Genüge darthun. Die Arbeit von zweistimmigen Fugen ist deshalb nicht bloss als eine Vorstudie für mehrstimmige Fugen, als ein Mittel für spätere, höhere Zwecke zu betrachten; sie soll vielmehr Selbstzweck sein, und erst nachdem der Schüler dahin gelangt ist, dass er zweistimmige Fugen oder Fughetten komponiert hat, die anmutende Musikstücke sind, möge man zu Arbeiten im dreistimmigen Satze übergehen.

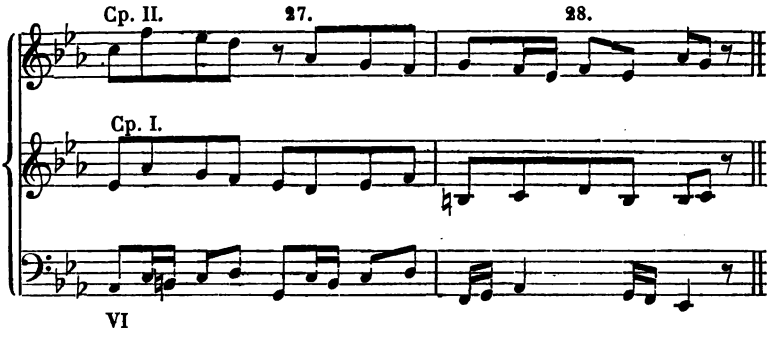
§ 39. In der strengen dreistimmigen Fuge giebt man zum Thema einen, zuweilen auch zwei Kontrapunkte, die so lange, bei allen Eintritten von Thema und Antwort wiederkehrend, beibehalten werden, bis Engführungen des Themas das Hinzufügen der Kontrapunkte unmöglich machen. Diese Kontrapunkte treten dann mit dem Thema verschiedentlich nach den Regeln des doppelten oder dreifachen Kontrapunkts versetzt auf. Die das Thema begleitenden Kontrapunkte sind jedoch bei den Versetzungen nicht mit derselben Strenge beizubehalten wie das Thema selbst, und wie dies mit allen drei Stimmen bei den Übungen im doppelten und dreifachen Kontrapunkte der Fall war; gewisse Freiheiten sind hierbei nicht nur gestattet, sondern oft schon durch die Beantwortung des Themas und durch modulatorische Wendungen geboten. Der Schüler muss nunmehr lernen, alles das, was er zuvor in strenger Weise geübt hat, mit künstlerischer Freiheit zu verwenden. Er braucht auch nicht immer einen Kontrapunkt von derselben Stimme zu Ende führen zu lassen; eine andere Stimme kann ihn abnehmen, zwei Stimmen können die bisher von ihnen allein geführten festen Kontra-

punkte an einer beliebigen Stelle zu Gunsten der Spiel- oder Sangbarkeit miteinander tauschen. Wir setzen der bessern Veranschaulichung ein Beispiel aus Bachs »wohltemperirtem Clavier« hierher; es ist der Fuge Nr. 2, Th. I entnommen. Bei dem Eintritte des Themas im Basse, Takt 7, sehen wir, wie dasselbe von zwei Kontrapunkten begleitet wird, die im Verlaufe der Fuge, welche keine Engführung enthält, stets dem Thema beigesellt werden.

104.




NB. b.
16.
17.
Cp. II.
Th.
20.
21.
Cp. I.
Cp. II.
22.
26.
Cp. I.
Th.
NB. c.
c: V



Bei NB. a, Takt 12, sind die drei Achtel im Cp. II der volleren Harmonie halber umgekehrt. Bei NB. b, Takt 15, ist der Spielbarkeit halber der Decimensprung im Cp. I in einen Terzsprung umgewandelt. Bei NB. c ist von Takt 26 zu 27 eine Trugkadenz; daselbst, Takt 27, übernimmt der Sopran den Cp. II, nachdem er in Takt 26 den Cp. I begonnen; der Alt führt, Takt 27, den Cp. I weiter.

Da der Schüler auch die dreistimmigen Fugen für Klavier komponieren soll, so empfehlen wir ihm zu eingehender Belehrung unter anderen die Fugen des »wohltemperirten Claviers« Th. I, Nr. 7, 9, 11, 13, 15, 19, Th. II, Nr. 1, 6, 10, 13, 15, 19 zu analysieren. In der Fuge Nr. 15 Th. I sind besonders interessante Umkehrungen von Thema und Kontrapunkt in den Takten 20 bis 31 enthalten. Die Fugen werden grösser in der Form, jemehr Gruppen von Eintritten des Themas in gerader oder entgegengesetzter Bewegung, in der Vergrösserung oder Verkleinerung, in Engführungen, in Zwischensätzen u. s. w. gegeben werden. Wir warnen jedoch den Schüler vor gesuchten »Künsteleien«. Die Fuge soll nicht ein Kunststück sein, sondern ein Kunstwerk. Nur dann und da, wo die Stimmen in durchaus ungesuchter Weise sich ungezwungen zu besonders interessanten Bildungen gestalten, sind diese wirkungsvoll. Eignen sich Thema und Kontrapunkt nicht dazu, so suche man nicht komplizierte Kombinationen in unnatürlicher Weise einführen zu wollen; selbst eine Engführung des Themas ist zu vermeiden, wenn dasselbe sich nicht dazu geeignet darbietet. Nicht nur die oben erwähnte Fuge Th. I des wohlt. Clav. Nr. 2 entbehrt der Engführung, auch andere drei- und mehrstimmige Fugen der Meister besitzen eine solche nicht, andere dagegen, z. B. die Fugen Th. I des wohlt. Clav. in *dis*-moll, in *a*-moll u. s. w. bewegen sich nach den ersten Gruppen der Stimmeintritte vorzugsweise in den kunstvollsten Kombinationen, als Umkehrungen des Themas oder

Engführungen desselben in verschiedener Weise, in Vergrösserung oder Verkleinerung, in strenger oder weniger strenger Art.

Der Schüler muss die Arbeit dreistimmiger Fugen in der Weise beginnen, dass er zuerst nur einen feststehenden Kontrapunkt zum Thema giebt; später mag er dann Fugen mit zwei beizubehaltenden Kontrapunkten versuchen. Viel derartiger Arbeiten sind aber nötig, bevor der Schüler mit Erfolg an das Studium der freien und der strengen vierstimmigen Fugen gehen kann.

§ 40. Auch die vierstimmige Fuge soll gleichfalls mindestens einen zum Thema wiederkehrenden Kontrapunkt enthalten, so dass die beiden Hauptstimmen im doppelten Kontrapunkte zu setzen sind und abwechselnd von einer oder zwei freien Stimmen begleitet werden. Es ist dies die beste Vorbereitung für die eigentliche Doppelfuge, in welcher zwei Themen auftreten. Man kann aber auch zwei feststehende Kontrapunkte zum Thema geben; die zwölfte Fuge des wohlt. Clav., Th. I enthält sogar deren drei, die in den Takten 13, 14, 15 zuerst dem Thema beigesellt sind. Abwechselnd gehen zwei derselben in den Takten 19, 20, 21, alle drei in den Takten 27, 28, 29, 30, dann wieder in den Takten 34, 35, 36, weniger streng in den Takten 40 bis 43, danach wieder dreistimmig, Takt 47, 48, 49, schliesslich streng vierstimmig in den Takten 53, 54 und 55 mit dem Thema. Die Fuge ist im wesentlichen im drei- und vierfachen Kontrapunkte der Oktave geschrieben.

Die eigentliche Doppelfuge kann in drei verschiedenen Arten gegeben werden; man setzt stets zwei Themen, die entweder vom Anfange der Fuge zusammen eintretend miteinander durchgeführt werden. Eine zweite Art führt zuerst nur ein Thema durch, das zweite wird später eingeführt und gleichzeitig mit dem ersten durchgeführt, und schliesslich die dritte Art, bei welcher jedes Thema erst allein durchgeführt wird, und danach die beiden Themen zusammentreten und miteinander verbunden durchgeführt werden.

Für alle Arten der Doppelfuge empfehlen wir die Analyse des Kyrie im Requiem von Mozart und einige der Klavierfugen von Händel, den achten, neunten, zehnten und elften Contrapunctus aus der Kunst der Fuge von Bach u. s. w.

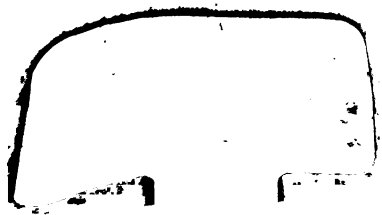
Eine Fuge mit drei Themen findet der Schüler im ersten Teile des »wohltemperirten Claviers«; es ist die vierte Fuge in *cis*-moll. Doppelfugen im Kontrapunkte der Duodecime und

der Decime sind die Fugen Nr. 9 und Nr. 10 in Bachs »Kunst der Fuge«. In diesem Werke wird der Schüler die schwierigsten Aufgaben kontrapunktischer Kunst, wie Nr. 5 die Gegenfuge, Nr. 6 in stile francese, Nr. 7 per augmentationem et diminutionem, Nr. 12 und 13 zwei Spiegelfugen finden.

Beispiele für die fünfstimmige Fuge findet der Schüler ausser den beiden im ersten Teile des wohltemperirten Claviers enthaltenen, in den grossen Orgelfugen, im Kyrie in der »hohen Messe« von Bach u. s. w.

In der Choralfuge treten die einzelnen Verse des Chorals als Ripien-Stimme zu den die Fuge bildenden Stimmen.

In den Kantaten von Bach, in den Oratorien von Händel wird der Schüler die beste Art der Belehrung für alle Arten von Fugen für Singstimmen mit Begleitung von Orchester finden. Immer wieder müssen wir darauf hinweisen, dass die Vertiefung in die Schöpfungen der Meister, die Kenntnis ihrer Werke, die beste Belehrung geben. Alles das, was der Lehrer an Regeln und Grundsätzen dem Schüler mitteilen kann, ist den klassischen Kompositionen entnommen; in ihnen aber ist alle trockene Lehrbuchs- und Schulstuben-Weisheit in blühendem Leben vorhanden, in herrlichem Sange und Klange entfaltet. In unvergänglicher Schönheit, Herz und Seele entzückend, geben sie uns wahre Erkenntnis, aus ihnen ersehen wir, dass alle kontrapunktische Fertigkeit, die vollendetste Geschicklichkeit in der Behandlung der schwierigsten Formen des Kanons und der Fuge nur als Mittel zu dem höheren Zweck dienen, eigenartige Gedanken in besonderer, kunstvoller Art zu behandeln. Dies ist das hohe Ziel, welches der theoretische Unterricht anzustreben hat.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Mus 283.100
Methodik des musiktheoretischen
Loeb Music Library
3 2044 041 06